

На правах рукописи

ЛАРКОВИЧ Дмитрий Владимирович

**ФЕНОМЕН АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ Г. Р. ДЕРЖАВИНА
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Екатеринбург
2012

Работа выполнена на кафедре русской литературы
ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»
и кафедре литературы и журналистики ГОУ ВПО ХМАО-Югры
«Сургутский государственный педагогический университет»

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор
Зырянов Олег Васильевич

Официальные оппоненты: доктор педагогических наук, профессор
Буранок Олег Михайлович

доктор филологических наук, доцент
Ложкова Татьяна Анатольевна

доктор филологических наук, доцент
Приказчикова Елена Евгеньевна

Ведущая организация: Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН

Защита состоится « ____ » _____ 2012 года в ____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.285.15 по защите докторских и кандидатских диссертаций ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина».

Автореферат разослан « ____ » _____ 2011 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор

М. А. Литовская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Интерес отечественного и зарубежного литературоведения к Г.Р. Державину неуклонно растет. Только в последние два десятилетия проблемы изучения его творчества получили масштабное коллективное обсуждение на научно-практических конференциях, опубликованные материалы которых дают общее представление об основных направлениях развития современного державиноведения¹. Публикации о творчестве поэта регулярно появляются на страницах серийных изданий «XVIII век» (ИРЛИ РАН) и «Проблемы изучения русской литературы XVIII века» (Самара). Кроме того широкий круг научных проблем, связанных с изучением различных аспектов творческой деятельности Державина, получил глубокое осмысление в формате диссертационных проектов М.В. Чередниченко, А.А. Казакевича, А.А. Койтен, А.О. Демина, А.А. Замостьянова, А.Н. Колоскова Т.А. Коломийченко, М.Я. Паит, С.А. Саловой, Т.Е. Абрамзон, С.А. Васильева, М.В. Пономаревой и др. В процессе постижения державинского художественного феномена все более отчетливо вырисовывается подлинный масштаб творческой личности поэта, которая уже не укладывается в формат исключительно «лирического стихотворца». Благодаря целенаправленным и серьезным научным изысканиям, перед читателем шаг за шагом открываются Державин-драматург, Державин-искусствовед, Державин-мемуарист, Державин-мыслитель, Державин-политик.

Вместе с тем современное отечественное и зарубежное литературоведение, как правило, сосредоточено на рассмотрении частных вопросов поэтики, идеологии, текстологии и творческих контактов Державина с современной и предшествующей литературной традицией вне их общей взаимосвязи. Богатый теоретический и эмпирический материал, накопленный исследователями в процессе научного поиска, по преимуществу разрознен, не систематизирован и не обобщен.

Кроме того в современном державиноведении остается ряд существенных проблем, до сих пор остающихся открытыми и не утративших свою дискуссионную остроту. К числу таковых, например, относится проблема художественного метода поэта. Как известно, спектр определений державинского типа художественного сознания в исследовательской практике предельно широк. В творчестве автора «Фелицы» ученые склонны были видеть черты «ложноклассицизма» (А.Н. Пыпин, В.И. Покровский, А.Н. Новиков), классицизма (Л.В. Пумпянский, Д.Д. Благой, И.З. Серман, С.Н. Кондрашов), сенти-

¹ Творчество Г.Р. Державина: Специфика. Традиции. Тамбов, 1993; Г. Державин: История и современность. Казань, 1993; Державинский сборник. Новгород, 1995; Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV. Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфилд, 1995; Г.Р. Державин и его время. Вып. 1–7. СПб., 1997–2011; Державин глазами XXI века: (К 260-летию со дня рождения Г.Р. Державина). Казань, 2004; Державинский сборник. Вып. 1–4. Петрозаводск, 2004–2010; Г.Р. Державин и русская литература. М., 2007; Духовные традиции русской культуры: история и современность (к 265-летию со дня рождения Г.Р. Державина). Тамбов, 2008; Державин и культура Казанского края. Материалы Всероссийской научной конференции. Казань, 2008; Г.Р. Державин и диалектика культур: материалы Международной научной конференции. Казань, 2010 и др.

ментализма (П.А. Орлов), «раннего» или «просветительского» реализма (Г.А. Гуковский, Г.П. Макогоненко, В.Д. Сквозников, П. Филкова), предромантизма (М.Г. Альтшуллер, В.А. Западов, И.В. Карташова, А.Н. Колосков, А.Н. Пашкуров) и даже барокко (А. Давиденкова, Т. Смолярова, Д. Чижевский).

Правда, начиная уже с середины прошлого века, попутно высказывались суждения о том, что «поэтическая система Державина противоречива и не поддается односложному определению. В творчестве поэта, продолжавшемся полстолетия, выразился весь путь развития русской литературы этого периода» (А.В. Западов). В той или иной мере исследователи вынуждены были признать справедливость подобного рода доводов, но дифференциальной остроты проблемы методологической атрибуции это все же не снимало. При всей внешней, казалось бы, условности и схематичности искомого определения полемика по сути своей имела принципиальный характер. Державин всегда воспринимался в исследовательских кругах как крупнейшая творческая персоналия конца XVIII – начала XIX века, поэтому его причастность к тому или иному литературному направлению квалифицировалась как своего рода индикатор магистральных путей развития отечественной словесности его времени.

Другой не менее важный вопрос, касающийся особенностей авторской стратегии Державина, связан с отношением поэта к литературной традиции. По сути, общим местом в отечественном и зарубежном державиноведении стало суждение о, так сказать, «разрушительной» миссии поэта, которая выразилась в его активном и сознательном противодействии каноническим установкам метода, жанра, стиля, закрепившимся в современной ему художественной практике, например: «Поэтическая система классицизма оказалась *радикально разрушенной* [здесь и далее курсив мой. – Д.Л.] Державиным» (Г.А. Гуковский); «*Разрушение* риторического понимания природы слова в поэзии неизбежно приводило к *разрушению* жанровых стилей и к их смешению» (Е.М. Черноиваненко); «Г.Р. Державин ..., *взорвавший* нормативные каноны классицизма...» (Л.В. Полякова) и т.п.

Однако вопреки образу «поэта-разрушителя», стереотипно закрепившемуся в исследовательском тезаурусе, в последние десятилетия складывается иное представление о творческой стратегии Державина-художника. Мысль о том, что «ниспровергать каноны не входило в его намерения», впервые была высказана С.С. Аверинцевым². Вскоре она была принципиально скорректирована и уточнена А.А. Левицким, по мнению которого, «поэзию Державина плодотворнее осмыслять не как разрушение, а, напротив, завершение эстетических чаяний русских поэтов XVIII века»³. Американский ученый не без основания предположил, что, игнорируя канонические ограничения, утвердившиеся в русской поэтической практике к середине XVIII века, Державин «не разрушал оду, но возвращал ее к своим более свободным первоосновам»⁴. Эта

² Аверинцев С.С. Поэзия Державина // Державин Г.Р. Оды. Л., 1985. С. 19

³ Левицкий А.А. Образ воды у Державина и образ поэта // XVIII век. Сб. 20. СПб.: Наука, 1996. С. 47.

⁴ Там же. С. 48.

мысль получила отклик и в более поздних разработках В.И. Глухова, который высказывает соображение о том, что своими «поэтическими новациями» поэт «не разрушает, а обогащает классицизм»⁵, преодолевая его внутренние противоречия и выходя на качественно новый уровень художественного миромоделирования.

В поисках ответа на этот непростой вопрос, касающийся характера соотношения «традиционализма» и «новаторства» в художественной системе Державина, необходимо помнить, что основу культуры как сферы гуманитарного опыта составляет принцип преемственности. Ее жизнеспособность и продуктивность напрямую зависят от степени ее рецептивной активности и способности вступать во взаимодействие с предшествующей традицией. Однако, как отмечает Д.С. Лихачев, «развитие культуры не есть только движение вперед, простое “перемещение в пространстве” – переход культуры на новые, вынесенные вперед позиции. Развитие культуры есть, в основном, отбор в мировом масштабе всего лучшего, что было создано человечеством»⁶. Иными словами, бытие культуры обеспечивает не только количественное приращение принадлежащих человечеству материальных и духовных ценностей, но и качественное их совершенствование.

В полной мере это относится к отечественной культуре Нового времени, вступившей в ту фазу своего развития, когда в общественном сознании все более остро и необратимо назревала потребность в установлении своей национальной идентичности. Для народа, решительно вступившего на путь установления контактов со всем цивилизованным человечеством и начинающего осознавать свою великую историческую миссию, удовлетворение этой потребности не могло замыкаться в рамках сугубо собственного имеющегося опыта, поэтому формирование национальной культуры Нового времени в России определили два пересекающихся вектора взаимодействия: вертикальный – с предшествующей национальной традицией и горизонтальный – с зарубежной культурной традицией. В результате уже к середине XVIII века сложились все необходимые условия для ситуации, которую М.М. Бахтин определяет как «диалог культур». И Державин оказался в числе тех, кто не только ощутил дух этой исключительно благоприятной для творческих инициатив эпохи, но и в полной мере реализовал ее богатый диалогический потенциал.

Вместе с тем державинская поэтическая система формировалась в тот момент, когда вся мировая художественная культура переживала кардинальную перестройку самих категориальных принципов творческого мышления. В терминах исторической поэтики этот период принято квалифицировать как переходный от эпохи эйдетической поэтики к эпохе поэтики художественной модальности. Основным признаком этой новой эпохи является утверждение автономной личности, обладающей высокой степенью творческого самосоз-

⁵ Глухов В.И. Поэтические прозрения позднего Державина // Г.Р. Державин и русская литература. М., 2007. С. 96.

⁶ Лихачев Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб., 2006. С. 180.

нения и претендующей на подлинно субъектную позицию в мире. Рост личностного самосознания определил и особое отношение к традиции, которое в отличие от предшествующей эпохи становится активно-творческим, преобразующим. Традиция уже не воспринимается как раз и навсегда утвержденная данность, а подвергается эмпирической и аналитической проверке на истинность и жизнеспособность, критерием которых выступает осмысленный личный жизненный опыт творческого субъекта. Характеризуя ценностную позицию личности в условиях новых отношений с миром, С.Н. Бройтман отмечает: «Тут не просто проверка личным опытом готовых идей, чтобы после к ним присоединиться или их отвергнуть, а убеждение в том, что *смысл всегда личностей – он создается человеком и не существует в готовом и отвлеченном от него виде*»⁷. Только в этих условиях могло возникнуть явление творческой авторефлексии и полноценного художественного авторства.

Именно чужой опыт, опыт предшественников и современников, стал отправной точкой авторского самоопределения и саморазвития Державина, именно на фоне других голосов ему удалось услышать и обрести свой собственный, неповторимый поэтический голос, именно внимательное отношение к мировой культурной традиции позволило ему стать «отцом русских поэтов» (В.Г. Белинский), подготовившим явление «золотого» века русской классики. Вот почему решение дискуссионных научных проблем, касающихся определения роли Державина в системе русской художественной культуры невозможно без учета историко-литературного и культурного контекста державинской эпохи и без выявления генетических и типологических факторов, предопределивших процесс формирования его авторского сознания.

Этим обусловлена **актуальность** исследования. Рассмотрение авторской индивидуальности Державина как культурного феномена позволяет выйти за рамки сугубо литературной характерологии и адекватно оценить подлинный масштаб творческих инициатив поэта, его личный вклад в развитие национального самосознания предпушкинской эпохи. Говоря в данном случае о культуре как среде авторской самореализации Державина, следует, конечно, иметь в виду не полный спектр материальной и духовной деятельности человечества на определенном этапе его развития, а прежде всего смысловое поле его бытия, которое в современной науке принято определять понятием «семиосфера» (Ю.М. Лотман). Это понятие подразумевает процессы и результаты взаимодействия различных по своей природе коммуникативно-знаковых систем, ориентированных на накопление и приумножение смыслового достояния человечества. В ряду языков культуры особое место принадлежит искусству в силу его принципиальной человекоцентричности, поэтому сами процессы взаимодействия искусства с другими формами общественного сознания (философия, идеология, этика, эстетика и др.) могут рассматриваться как наиболее показательный фактор ценностных приоритетов эпохи в их коллективном и персональном выражении. И в этом смысле изучение логики

⁷ Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учебное пособие. М., 2001. С. 257.

формирования авторской индивидуальности Державина – одной из крупнейших литературных фигур рубежа XVIII–XIX веков – дает возможность откорректировать существующие научные представления о частностях и закономерностях развития национальной культуры на этапе перехода от Просвещения к романтизму.

Объектом диссертационного исследования является широкий корпус опубликованных (лирика, драматургия, эпистолярное, мемуарное, теоретико-эстетическое наследие) и рукописных (переводы, черновые наброски) сочинений Г.Р. Державина, а также произведения русских (С.С. Боброва, Е.И. Кострова, Н.М. Карамзина, В.В. Капниста, М.В. Ломоносова, Н.А. Львова, А.А. Ржевского, А.П. Сумарокова, В.К. Тредиаковского, М.М. Хераскова, и др.) и зарубежных (Ш. Баттё, Ш. Виллера, И. Гердера, Горация, А. Делейра, Д. Макферсона, Б. Паскаля, Э. Сведенборга и др.) авторов, находившиеся в поле внимания поэта. **Предмет исследования** – характер динамики и формы художественного опосредования авторского сознания Г.Р. Державина в условиях национальной культурной традиции второй половины XVIII – начала XIX века.

Цель работы: определить сущность и пути формирования авторского сознания Г.Р. Державина в контексте русской художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX века.

Задачи:

- выявить истоки становления авторской позиции Державина в контексте русской поэтической традиции Нового времени;
- определить степень продуктивности феномена жанрового синтеза в художественной системе Державина;
- проследить эволюцию авторского жанротворчества Державина-лирика;
- уточнить генетические факторы развития философских интересов Державина;
- охарактеризовать формы и содержание державинской творческой рецепции европейской философии Нового времени;
- рассмотреть диалектические механизмы реализации явления синтеза искусств в творчестве Державина;
- определить роль Державина в развитии русского театра на рубеже XVIII–XIX веков;
- дать характеристику державинских представлений о сущности монархической власти на материале его лирической поэзии;
- выявить природу эстетического взаимодействия автора и героя в державинской лирике;
- охарактеризовать ролевые модификации авторской самопрезентации в лирике Державина;
- сделать вывод о роли Державина в процессе развития русской культуры на этапе перехода от Просвещения к романтизму.

Методологические основания и теоретические источники диссертации. Исследование базируется на комплексном подходе, включающем использование сравнительно-исторического, историко-культурного, историко-литературного, сравнительно-типологического, структурно-семантического и биографического методов. Существенную методологическую значимость для настоящей работы имеют труды А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, Л.Я. Гинзбург, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, Б.О. Кормана, А.В. Михайлова, С.С. Аверинцева, Н.Л. Лейдермана, С.Н. Бройтмана, Н.Д. Тамарченко, О.В. Зырянова, а также исследования ряда специалистов в области изучения русской литературы XVIII века – Л.В. Пумпянского, Г.А. Гуковского, И.З. Сермана, В.А. Западова, Н.Д. Кочетковой, Ю.В. Стенника, А.А. Левицкого, К.Ю. Лаппо-Данилевского, Н.Ю. Алексеевой и др.

Базовая дефиниция диссертации «авторское сознание» в силу недостаточной ее теоретической разработанности требует некоторого уточнения. Определяющее её понятие *автора* (от лат. *auctor* – создатель, творец) в современном теоретическом литературоведении, как правило, фигурирует в двух взаимосвязанных значениях: 1) реальное биографическое лицо, которое является фактическим создателем произведения; 2) персональная творческая инстанция – «субъект эстетической деятельности» (М.М. Бахтин), «концептированный автор» (Б.О. Корман), «автор-творец» (Н.Д. Тамарченко) – субъект сознания и инициативное средоточие художественной целостности произведения. Соотношение этих ипостасей, по мнению Б.О. Кормана, «такое же, как соотношение жизненного материала и художественного произведения вообще»⁸. Несмотря на субстанциальное различие и дифференциальную несводимость, эти авторские ипостаси неразрывно связаны, а точкой их встречи является оценочно-смысловое поле творческого акта, воплощенного в конкретной художественной картине мира.

Исходя из этого, авторское сознание как производную дефиницию от категории «автор» следует также понимать в двух различных, но взаимообусловленных значениях. Наличие у автора собственной художественной стратегии неизбежно предполагает различные формы и способы ее опосредования в конечном продукте творческой деятельности – литературном произведении. Сознание автора закрепляется в тексте посредством определенного комплекса художественных средств, которые, вступая в системные отношения между собой, предстают в качестве ценностного аналога самой личности автора. В этом своем качестве феномен авторского сознания следует понимать как организующее начало любого литературно-художественного текста, проявляющееся в его формально-содержательной сущности. С лингвистической точки зрения, это «выводимая из текста специфическая модель, относительно стабильное символично-семиотическое отображение динамичной совокупности внутренне упорядоченных, гомоморфных друг другу подсистем когнитивно-концептуальной системы автора, репрезентированных в тексте» (Л.О. Бутако-

⁸ Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 174.

ва). Иными словами, понятие авторского сознания определяет комплекс мировоззренческих и ценностных ориентаций творческого субъекта, закрепленных в базовых категориях художественного текста и актуализированных в процессе читательского восприятия. Основные черты авторского сознания как имплицитной *модели творческого инобытия* автора заданы в тех параметрах его поэтологической системы (жанровый состав, принципы субъектной и пространственно-временной организации, особенности стиля, ритмический строй речи и т.п.), на которые наиболее отчетливо проецируется его индивидуальная ценностная позиция.

Размышляя о феноменологической природе художественного творчества, Л.А. Закс выделяет три основных модуса сознания, содержание которых принципиально уточняет природу бытования сознания авторского: 1) сознание как *результат* духовного освоения мира, который воспринимается читателем в виде «идеальной реальности» различных (обыденных, теоретических, ценностно-нормативных, мировоззренческих, художественных и т.п.) образов; 2) сознание как *деятельность*, в процессе которой осуществляется целенаправленная перекодировка и художественное пересоздание отражаемой творческим субъектом действительности; 3) сознание как *духовная активность*, которая является предпосылкой любой творческой инициативы, стимулирует сам процесс творческой деятельности и предопределяет ее результат⁹. Эта диалектическая триада – от духовной активности субъекта через процесс творческой деятельности к созданию новой (художественной) реальности – кардинально определяет структуру авторского сознания и является необходимым условием целостности его действительного бытия.

Второе значение термина «авторское сознание» логически следует из первого: говоря об авторском сознании, необходимо иметь в виду способность творческого субъекта к *авторефлексии*, т.е. полноценной идентификации себя именно как автора, творца, обладающего уникальной творческой программой и собственным арсеналом художественных средств для ее реализации. Такая способность может возникнуть только на фоне сформировавшейся традиции, обладающей высокой степенью авторитетности. Именно в состязании с предшественниками, чье творчество канонизировано в рамках конкретной культурной традиции фактом всеобщего признания и маркировано атрибутами авторитетности, художник получает возможность определить меру собственных творческих возможностей и осознать обоснованность притязаний на собственный авторский статус. В этом случае авторское *сознание* следует квалифицировать именно как ощущение собственной причастности конкретной творческой личности к определенной системе культурных ценностей, в условиях которой она самоопределяется, и в то же время ясное понимание своей оригинальности и самостоятельности в соотношении с факторами предшествующей традиции, связанное с выработкой индивидуально-

⁹ Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. С. 5–6.

ценностного отношения к этой традиции и персональных критериев художественной модальности.

В частности, процесс индивидуализации авторского сознания приобретает характер генеральной линии развития всей русской художественной культуры на рубеже XVIII–XIX веков. Особенно интенсивно в этот период он осуществляется в сфере жанрообразования, т.к. именно жанр как ведущая категория нормативной поэтики становится центральным объектом индивидуально-авторских инициатив, что приводит творческого субъекта к выработке персональной жанровой стратегии, выступающей одной из форм опосредования авторского сознания. Данное обстоятельство и стало причиной того, что авторская индивидуальность Г.Р. Державина наиболее ярко проявила себя в сфере жанротворчества, позволившего ему адекватно идентифицировать себя как оригинальную творческую личность на фоне предшествующей литературной традиции. Именно уникальность творческой практики Державина-поэта, которому в числе первых в истории русской литературы удалось преодолеть пределы жанровой иерархии и поставить жанр на службу авторского самовыражения, позволяет говорить о его авторском сознании как об особом феномене.

Положения, выносимые на защиту:

1. Становление авторского сознания Г.Р. Державина осуществлялось в контексте магистральных путей развития жанровой традиции русской поэзии XVIII века. Однако практическое освоение изобразительно-выразительных возможностей современной жанровой системы удостоверяет поэта в ограниченности ее миромоделирующего потенциала, что приводит его на рубеже 1770–1780-х годов к идее жанрового синтеза и предопределяет его авторскую стратегию жанротворчества.

2. Последовательное приобщение к культурному наследию эпохи проецируется в сознании поэта на его личный жизненный опыт, что порождает представление о многообразии и противоречивом единстве бытия и формирует диалектические принципы его художественного мышления.

3. Философская культура Нового времени оказала существенное влияние на формирование мировоззренческой позиции Державина, которая поэтапно эволюционировала от рационалистических приоритетов в духе философии французского и немецкого Просвещения к подлинно диалектической системе воззрений на человека, Бога и природу в аспекте их противоречивого единства, предвосхищающих константы романтической художественной онтологии.

4. Исходя из представлений о единой эстетической природе искусства, в своей поэтической практике Державин осуществил продуктивный опыт по междисциплинарной интеграции различных видов художественного творчества (поэзия и живопись, поэзия и скульптура, поэзия и музыка) и разработал оригинальные синтетические модели, ориентированные на построение полновесной поэтической картины мира и предполагающие комплексный характер их рецепции.

5. Театр воспринимался Державиным как высшая форма художествен-

ного синтеза, поэтому его драматические опыты начала XIX столетия имели целью формирование отечественного театрального репертуара, отвечающего новым историческим условиям и способного активизировать патриотическое самосознание нации.

6. Широкое внедрение в творческую практику Державина принципа художественного синтеза определило особую типологию лирической субъектности, выразившуюся в системе ролевых авторских амплуа (Мурза, Пророк, Бард, Анакреонт) и фиксирующую процесс индивидуализации его поэтического контекста.

7. Эстетическое взаимодействие автора и героя в лирике Державина осуществлялось под влиянием целого комплекса внеэстетических факторов (личные контакты, черты характера, поведенческая стратегия прототипа и т.п.), задававших его ценностный вектор, степень риторической обусловленности и субъектной выраженности.

8. Диалогический характер отношения Г.Р. Державина к предшествующей и современной ему культурной традиции свидетельствует о диалогической природе авторского сознания поэта.

Научная новизна диссертации обусловлена выбором объекта и предмета исследования, новыми подходами в осмыслении художественного творчества крупнейшего русского поэта рубежа XVIII–XIX веков, анализом ранее не привлекавших внимания литературоведов произведений, ракурсом, который систематически не апробировался на представленном в диссертации художественно-эмпирическом материале, а именно:

- впервые проводится комплексное исследование творчества Г.Р. Державина как феномена русской художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX века;

- художественная система Державина рассматривается в ракурсе диалектических принципов художественного миромоделирования;

- осуществляется системное рассмотрение генезиса философских идей Державина, опровергающее необоснованное исследовательское мнение о «необразованности» поэта;

- в научный оборот вводится ряд архивных источников (краткие рукописные изложения философских идей И. Канта, Б. Паскаля, Ж. Герреншванда, Я. Бёме), ранее не учтенных отечественной и зарубежной наукой и принципиально уточняющих круг интеллектуальных запросов поэта;

- впервые в контекст державинского творчества включается феномен синтеза искусств, который, как правило, игнорируется современным литературоведением при рассмотрении конкретных явлений русской художественной культуры XVIII столетия;

- представлена развернутая характеристика системы ролевых масок Державина как одной из актуальных форм его лирической субъектности.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что её выводы о природе авторского сознания Г.Р. Державина могут быть использованы при разработке теоретических проблем, связанных с постижением зако-

номерностей русского литературного процесса рубежа XVIII–XIX веков, в частности, при осмыслении механизмов взаимодействия традиции и индивидуально-авторского творчества.

Практическая значимость работы состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы при дальнейшем изучении художественного феномена Г.Р. Державина; при создании учебных пособий для высшей и средней школы, в практике вузовского и школьного преподавания литературы, систематического курса истории русской литературы XVIII века, русской культуры, а также специализированных курсов по выбору по проблеме автора.

Апробация работы. Основное содержание диссертации представлено в монографии «Г.Р. Державин и художественная культура его времени: формирование индивидуального авторского сознания» (Екатеринбург, 2011. 24 п.л.). Результаты диссертационной работы отражены в 31-ой публикации автора, а также излагались диссертантом в форме докладов на традиционных Державинских чтениях, проводимых на базе «Музея Г.Р. Державина и словесности его времени» (СПб., 2007–2011), на заседании отдела по изучению русской литературы XVIII века ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН (2011), в выступлениях на международных, всероссийских, региональных конференциях и научных форумах в вузах Екатеринбурга, Новосибирска, Самары, Омска, Ханты-Мансийска, Сургута, заседаниях кафедры русской литературы Уральского федерального университета, научных семинарах кафедры литературы и журналистики Сургутского государственного педагогического университета.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии, включающей 460 наименований. Последовательность расположения глав подчинена принципу кольцевой композиции и обусловлена логикой развертывания структурных аспектов концептуального понятия диссертации «авторское сознание», заявленного в теме исследования. Так, первая («Авторская поэтология Г.Р. Державина и литературная традиция») и вторая («Философские идеи Нового времени и художественная идеология Г.Р. Державина») главы работы в хронологическом порядке дают представление соответственно о литературных и философских истоках *духовной активности* поэта, которая оказалась предпосылкой его оригинальных творческих открытий; третья глава «Феномен синтеза искусств в поэтической системе Г.Р. Державина» характеризует процесс художественной реализации его авторской эстетической программы; и, наконец, четвертая глава «Автор и герой в эстетическом поле державинской поэзии» очерчивает непосредственные результаты авторской стратегии поэта, выразившиеся в категориях его оригинальной поэтологии. Такая композиционная организация работы обеспечивает диалектически-целостный взгляд на творчество Г.Р. Державина через призму его авторского сознания.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, определяется ее дискуссионная основа, определяется методологическая база, указываются объект и предмет, формулируются цель и задачи, проясняется научная новизна, теоретическая и практическая значимость, декларируются положения, выносимые на защиту.

В **первой главе «Авторская поэтология Г.Р. Державина и литературная традиция»** исследуются пути авторского самоопределения поэта в процессе освоения им отечественного и западноевропейского литературного опыта Нового времени; определяются основные положения его оригинальной творческой программы, сформировавшейся в результате диалогического взаимодействия с литературными предшественниками, чьи имена были отмечены статусом высокой авторитетности.

В **параграфе 1.1. «Становление авторского сознания в контексте русской жанрово-поэтической традиции XVIII века»** рассматривается ранний этап (1760–1770) державинских творческих исканий, для которого характерно стремление поэта к определению степени художественной продуктивности современных ему жанровых моделей лирической поэзии.

В этот период «высшим видом лирики» (Ю.Н. Тынянов) создалась ода как жанр, наиболее последовательно и адресно сосредоточенный на базовых аксиологических концептах новой, послепетровской национальной идеологии (могущество русского государства, мудрое правление монарха, Божий Промысл, оберегающий Россию и т.п.). Законодателем одического жанрового канона в русской литературе был М.В. Ломоносов, сознательная ориентация на опыт которого вполне ощутима в ранних поэтических сочинениях Державина. Первые случаи обращения молодого поэта к жанру торжественной («пиндарической») оды («Ода Екатерине II», «Fragmentum», «На бракосочетание великого князя Павла Петровича с Натальею Алексеевной» и др.) дают представление о том, что его «подражательность» имела вынужденный характер и была обусловлена еще не вполне сформировавшимся собственным представлением о природе высокого лирического жанра. Между тем уже здесь ощутимо намерение молодого поэта встать на «совсем особый путь» постижения законов этого высокого жанра, отличный от «пути», проложенного Ломоносовым. Это выразилось в комплексе маргинальных, но симптоматических признаков: декларация непосредственности в выражении переживания, повышенная частотность персонифицированной формой лирического «я», тяготение лирического субъекта к доминантной позиции, стремления дистанцировать его от коллективного сознания и создать прецедент для его автономной ценностной позиции и т.п.

Особый интерес, связанный с развитием процесса авторского сознания Державина в ранний период его творческой деятельности, представляют сочинения, написанные в период пугачевского восстания («Ода на великость», «Ода на знатность», «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова», «Ода на день

рождения ее величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года», «Эпистола к генералу Михельсону на защищение Казани»), где очевидно авторское стремление сочетать личные ощущения участника драматических событий 1773–1775 годов с глубокими размышлениями объективного поэта-летописца. Здесь он уже не декларативно, а вполне предметно стремится разнообразными поэтическими средствами опосредовать личный жизненный опыт, учится разрешать противоречивые впечатления бытия, апеллируя к факторам Высшего порядка, настойчиво ищет пути, ведущие к преодолению власти авторитета и полновесному индивидуально-авторскому творчеству.

Однако сочинительские интересы раннего Державина не ограничиваются исключительно сферой высокой поэзии. Не менее активно в этот период он трудится над созданием стихотворений «средних» и «низких» жанров, ориентируясь при этом на образцы, созданные поэтами сумароковской школы (А.О. Аблесимовым, В.И. Майковым, С.В. Нарышкиным, А.А. Ржевским и др.). Так, например, в полемике с А.П. Сумароковым («Вывеска», «На Сороку в защищение Кукушек») Державин осваивает секреты поэтики эпиграмматического жанра. Подобно Сумарокову, Державин-эпиграмматист отдает предпочтение бытовым ситуациям как наиболее показательной сфере проявления несовершенств человеческой жизни. В коллизии державинской эпиграммы отражается основная коллизия века Просвещения: идея Высшего разума сталкивается с идеей несовершенного человеческого разума. А полученные у Сумарокова уроки жанровой поэтики в годы зрелого творчества Державин доведет до высокой степени совершенства.

Приметы сумароковского влияния проявляются и в раннем басенном творчестве Державина («Смерть и старик», «Медведь, лисица и волк», «Собака и старуха», «Лев и крот» и др.). Подобно своему авторитетному предшественнику, молодой баснописец организует стихотворное повествование как небольшую бытовую зарисовку с использованием просторечной и диалектной лексики, разговорных интонаций, облекая его в ритмы разностопного ямба и избегая прямого морализирования. Комический эффект, как правило, создается за счет ситуативных и стилистических контрастов. Характерно, что для Державина важна достоверность бытового факта, уточняющая суть комического события и косвенно выражающая авторскую точку зрения, и этому он не просто учится у Сумарокова, но и успешно конкурирует с ним, уделяя внимание психологическим и ситуативным мотивировкам поведения персонажных образов.

Влияние Сумарокова сказалось и в ранней «любовной» лирике Державина («Песни, сочиненные Г..... Р..... Д.....»), следуя опыту которого, поэт стремится разнообразить метрическую фактуру песенного стиха, использует разные эмоциональные тональности, форсирует экспрессивный потенциал поэтической речи. Нередко лирическое переживание, положенное в основу песенного текста, обрамляется образами природы, призванными подчеркнуть естественность и неподдельную откровенность чувства, владеющего речевым субъектом. Державинский лирический субъект оказывается здесь выразителем неко-

го условного эмоционального состояния, его монолог имеет отвлеченно-риторический характер, а авторская рефлексия предстает как результат приобщения к определенной жанровой традиции, а не опосредования личного жизненного опыта.

Однако уже в сочинениях этого периода примечательна попытка молодого поэта наполнить канонизированную форму личным содержанием. Наиболее отчетливо это проявилось в стихотворении «Раскаяние» (1770), тематически и стилистически созвучном «Элегии» («Рок все теперь свершил, надежды больше нет...», 1760) А.А. Ржевского. Оба стихотворения объединяет схожая метрическая фактура, состояние неизбывной элегической тоски, многочисленные декларации всесия «жестокой судьбины», предельная сосредоточенность на субъектном переживании, риторические формы выражения этого переживания, призванные передать напряженную патетику поэтического высказывания. Общим оказывается и центральный лирический топос – «Москва, забав жилище». Однако художественная функция и ценностный ореол этого пространственного образа принципиально различны. В стихотворении Ржевского Москва выступает лишь как условный фон лирического переживания; это место, с которым связаны воспоминания элегического субъекта о былом счастье, безвозвратно утраченном в связи с изменой возлюбленной. Иная художественная задача связана с образом Москвы в «Раскаянии» Державина. Здесь элегический мотив утраченной любви вообще исключается, а городской топос оказывается основным фактором, определяющим условие жизненного самоопределения лирического субъекта. Это обусловлено тем, что данное стихотворение – не плод жанровой рефлексии, а результат художественного осмысления собственного драматического жизненного опыта поэта. Образ Москвы складывается из целого комплекса художественных элементов, объединенных общей идеей нравственного разложения. Вопреки элегическому канону, в стихотворении отсутствует ценностная дистанция между прошлым и настоящим, но зато в финале возникает образ потенцированного будущего, которое лирический субъект связывает с возможностью перемещения за пределы пространства греха и обретением внутренней свободы. Стихотворение «Раскаяние» – один из наиболее ранних державинских опытов на пути к авторскому самовыражению. Его оригинальная идея, определившаяся как результат осмысления собственных жизненных впечатлений, воплощена пока еще в «чужие», хотя и уже существенно скорректированные жанровые формы. Вполне ощутимые персональные акценты в субъектной структуре, автобиографические интенции, глубоко личные интонации, присущие державинской «элегии», следует квалифицировать как предпосылку подлинно авторского творчества, черты которого определятся уже в ближайшей перспективе.

Этап становления авторского сознания Г.Р. Державина проходил на основе органичного усвоения магистральных тенденций развития русской литературно-поэтической традиции. Этот этап характеризуется освоением и активным приобщением к жанровой системе русской литературы Нового времени. Ориентируясь на опыт своих авторитетных предшественников, моло-

дой поэт постигает методы и принципы художественного миромоделирования, пытается определить границы выразительных возможностей конкретных жанровых образований (ода, эпистола, элегия, песня, басня, эпиграмма и др.). Однако на практике его представления о пределах этих границ часто не совпадают с нормативными установками современного жанрового канона, что постепенно приводит его к осознанию необходимости разработки собственных творческих принципов на основе уже существующих. Поэтому, приобщаясь к литературному опыту предшественников, Державин воспринимает «чужое» как свое, вступая с ним в отношения творческого диалога.

В течение 1760–1770-х годов эти принципы пока еще не отрефлексированы Державиным в полной мере, но уже в это время отчетливо проявляется его тяготение к стилевой многомерности поэтического текста, к выражению непосредственного, субъективного переживания, а не условно-литературного «чувства», к образному осмыслению явлений современной жизни, к обобщению собственного жизненного опыта. Нарастающее ощущение того, что существующие жанровые формы не в состоянии адекватно передать разнообразные, нередко – противоречивые впечатления наличного бытия, активизируют в нем дух творческого поиска, эксперимента и последовательно приводят его на практике к явлению жанрового синтеза.

В *параграфе 1.2. «Жанровый синтез как фактор индивидуально-авторской стратегии поэта»* содержатся наблюдения, касающиеся механизмов авторского жанротворчества в лирической системе Державина конца 1770-х – 1800-х гг. Теоретическую основу данного раздела составляют представления о противоречии как универсальном принципе качественной динамики явлений бытия, сформулированные Г.В.Ф. Гегелем, а также идеи А.Ф. Лосева о диалектической природе художественной формы.

Жанровые предпочтения Державина формировались в тот период, когда мировоззренческие и эстетические постулаты классицизма все еще были авторитетны в общественном сознании, но уже не могли в полной мере удовлетворять художественным запросам конкретной авторской индивидуальности. В этой культурной ситуации, обусловленной процессом роста личностного начала, у художника возникала потребность расширить пределы традиционных жанровых образований либо за счет привлечения дополнительных возможностей, имманентно им присущих, но не актуализированных в предшествующей литературной практике, либо за счет синтетической генерации в пределах одного текста возможностей нескольких (двух и более) жанровых структур, в результате которой возникала уже качественно новая, «индивидуальная» жанровая форма.

Именно в такой ситуации оказался Г.Р. Державин в конце 1770-х годов. В этот момент важным стимулом развития его творческих воззрений стало сближение с членами «львовского» кружка, благодаря которому собственный поэтический опыт был осмыслен через призму европейской эстетической традиции. Наряду с теорией Ш. Батте, он познакомился с учением об оригинальном творчестве Э. Юнга и приобщился к горацанской традиции Нового

времени, оказавшими существенное влияние на формирование его жанровой стратегии.

Уже первые полноценный инициативы по реализации идеи жанрового синтеза, связанные с деканонизацией жанровой иерархии, обнаружили новый тип отношений автора и созданной им художественной реальности, который стимулировал процесс индивидуализации поэтического контекста. Так, оде «Ключ» (1779), одному из ранних горацянских опытов Державина, присущи самодовлеющая созерцательность, локальность и детализированная предметность изображения, яркие образы умиротворенной природы, гармоничный характер отношений человека и окружающего его мира – устойчивые атрибуты жанра идиллии, весьма популярного в творчестве старших современников Державина (В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова и поэтов его школы, М.М. Хераскова, Е.И. Кострова и др.). Державин воспроизводит здесь ситуацию обретения творческого вдохновения, но актуализирует ее не столько путем эксплицитной отсылки к мифологической первооснове, сколько за счет высокой динамики лирического переживания. Сам интонационный строй стихотворения определяется сочетанием разнообразных по характеру эмоциональной реакции посылов, чередующихся по принципу градации. Принцип синтетического единства определяет саму структуру державинского «Ключа»: одическая торжественность сопрягается здесь с идиллической созерцательностью, поэтическая условность ситуации с «эмпирической конкретностью» (Л.Я. Гинзбург) образов, описательность идиллического пейзажа с высокой динамикой его элементов, поэтическая риторика с индивидуально-авторскими интенциями, локальное с пространственно-масштабным, настоящее с будущим и вечным, природное с человеческим и т.п. Все это в совокупности и оказывается условием его новой, диалектической целостности.

Опыт жанрового синтеза стал настоящей художественной находкой Державина, которая позволила ему избежать вторичности, подражательности и открыла новые творческие возможности авторского самовыражения. На рубеже 1770–80-х годов он был успешно использован поэтом в целом ряде стихотворений с привлечением различных жанровых комбинаций: горацянской оды и элегии в «Оде на смерть князя Мещерского» (1779), пиндарической и анакреонтической оды в «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока» (1779), пиндарической оды и песни в «На отсутствие ея величества в Белоруссию» (1780), горацянской оды и послания в «К первому соседу» (1780), переложения псалма и сатиры во «Властителям и судиям» (1780) и др.

Но наибольшего успеха использование возможностей жанрового синтеза в этот период Державин добился в «Оде к премудрой киргизкайсацкой царевне Фелице, писанной некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге» (1782), само заглавие которой демонстрировало откровенное противоречие с целевой серьезностью одического жанра. Перед Державиным стояла задача найти ту художественную форму, которая была бы адекватна его авторскому «чистосердечию», которая была бы созвучна особой «человеколюбивой» природе монар-

хини и которую невозможно было осуществить средствами привычной пиндарической оды. Эта семиотически родственная форма была подсказана поэту самой Екатериной как автором «Сказки о царевице Хлоре».

Поэт сознательно отходит от канонической чистоты одического стиля и ориентирует дискурсивный строй «Фелицы» на разговорную модель, нередко используемую в жанре стихотворной сказки (новеллы), которой присущи тематическое, стилевое и интонационное многообразие. Державин использует в «Фелице» целый ряд текстообразующих факторов данного жанра, ассимилировав их в условиях одической жанровой структуры, благодаря чему сам объект одического воодушевления приобретает разноплановый характер. Сакральный план изображения монархини органично сочетается с планом бытовым, надысторический – с ситуативным, универсальный – с персональным, идеальный – с реальным. В пределах одной строфы могут соседствовать риторически-обобщенные характеристики образа императрицы с отсылками к достоверным фактам ее личной биографии, за счет чего он становится полиморфным и стилистически объемным. Образ автора откровенно доминирует в текстовом пространстве Фелицы». Высокая степень оценочной активности ставит в зависимость от него всю остальную персонажную систему стихотворения, включая и образ монаршего адресата. Более того, многоплановая структура образа Фелицы есть результат способности автора перемещаться из одной семиотической зоны в другую (условно-сказочную, интимно-бытовую, природно-идиллическую, государственно-политическую, историческую, сакральную и пр.).

В результате синтетического взаимодействия нескольких «жанровых языков» (торжественной оды, литературной сказки, идиллии, сатиры, травестики), вовлеченных в общую игровую стихию, возникло принципиально новое жанровое образование, получившее еще при жизни поэта определение «державинская ода», которому соответствовала широкая, многополярная картина человеческого бытия и свободный взгляд художника на иерархическую структуру социально-этических ценностей. Шкала этих ценностей, в целом, не противоречила современной Державину просветительской идеологии, тем не менее она свидетельствовала о том, что сами представления о человеке, его общественной роли и нравственной природе, сформировавшиеся в русской художественной культуре последних десятилетий XVIII века, преодолевают нормативный схематизм, догматическую стереотипность и приобретают характер личностной обусловленности

С середины 1780-х и в течение 1790-х годов Державин продолжает активно осваивать возможности лирических жанров в аспекте их диалектической взаимосвязи. На этот период, в частности, приходится его повышенный интерес к духовной поэзии, инспирированный чрезвычайным успехом оды «Бог» и во многом был обусловленный способностью поэта в пределах одного стихотворного текста органично соединить и воплотить в виде единой художественной целостности два по сути своей противоположных (церковного, ортодоксально-теологического, и светского, научно-философского) представ-

ления о предстоянии человека Всевышнему. Эта способность синтезировать и примирять противоречивые впечатления бытия характерна и для более поздних религиозно-поэтических сочинений Державина, в частности, для его стихотворных переложений псалмов («Уповающему на силу свою», 1785; «Величество Божие», 1789; «Помощь Божия», 1793; «На тщету земной славы», 1796; «Доказательство творческого бытия», 1796 и др.), где высокий проповеднический пафос Священного Писания сочетается с философской умозрительностью и рациональной аргументацией.

Параллельно с этим Державин продолжает развитие потенциальных ресурсов жанра пиндарической оды, которая в контексте расширения военных инициатив России все более и более приобретает черты политической манифестации. Вместе с тем осмыслению актуальных государственных вопросов неизменно сопутствует обращение к иным, отнюдь не политическим явлениям бытия. Так, в стихотворении «Осень во время осады Очакова» (1788), традиционные для «эпипикической» (победной) оды мотивы воинского мужества, доблести и чести обрамляют подлинно русский лирический пейзаж и картины супружеской любви и верности, в результате чего *патриотизм* как базовый «термин» пиндарической оды приобретает комплексный характер. Он складывается из ряда семантически разноуровневых, но взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов (национальное благо, православная вера, русская природа, отчий дом, семья), каждый из которых специфически стимулирует динамику и обогащает общую структуру лирического переживания. Не менее оригинальны художественные плоды жанрового синтеза и в других торжественных одах Державина, ставших поэтическим откликом на различные события внешней политики России в последнее десятилетие XVIII века: «На Шведский мир» (1790), «На взятие Измаила» (1790), «Водопад» (1794), «На взятие Варшавы» (1794), «На переход Альпийских гор» (1799) и др.

С начала 1790-х годов Державин осваивает новый для него жанр послания, что следует расценивать как вполне характерный факт литературной практики этого периода. Привлекательность послания определялась тем, что это был жанр интимной лирики, не препятствующий выражению искреннего чувства и непосредственной эмоции. Жанровую форму послания Державин использует, как правило, для декларации своих основных ценностных ориентиров: этических («Храповицкому», 1793; «Другу», 1795; «Капнисту», 1797; «Графу Стейнбоку», 1806) и творческих («Храповицкому», 1797; «Тончию», 1801; «Волхов Кубре», 1804; «Г. Озерову на приписание Эдипа», 1806) и др., нередко сближая ее в своей содержательной основе с горацанской одой.

Следует оговориться, что сама жанровая дефиниция «горацанская ода» в контексте державинского творчества звучит достаточно условно, поскольку на практике она далеко отклонялась от своей структурной первоосновы. В строгом смысле, метрическим параметрам горацанской оды в виде сапфической (реже алкеевой) строфы, как они были актуализированы в новоевропейской (Ж. Дю Белле, Э. Марвелл, Ф. Гагедорн и др.) и русской поэзии середины XVIII века (А.Д. Кантемир, В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков и др.), в

державинском творческом наследии соответствует лишь «Евгению. Жизнь Званская» (1807). Думается, что поэта привлекала «не буква», а сам «дух» горацианства. Державину, по всей видимости, глубоко импонировал его основной этический принцип «золотой середины», четко определявший вектор движения от хаоса внешней жизни к гармонии внутренней. Ему была близка и понятна та мера личной независимости, которую проповедовал герой горацианской лирики. Этим объясняется тот факт, что основные темы горацианской лирики (дружеские пиры, любовь, душевный покой, искусство, смерть) постепенно становятся магистральными в творчестве Державина и актуализируются в новом национальном и персонально-авторском контексте. Но главное, чему учится Державин у Горация-художника, – это способность держать в поле зрения многообразие и амбивалентность форм бытия, причем не только видеть их, но и преодолевать противоречивость жизненных впечатлений путем их соположения и синтеза. Именно этот творческий принцип он имеет в виду, когда упоминает о присущем римскому лирику *единстве страсти*, которое выражается в умении поэта «предмета своего ни на миг не упускать из виду» (VIII, 540).

Яркий пример жанровой полифонии представляет собой «Водопад» (1794), где «традиции жанра оды (не только торжественной, но и горацианской) органично сочетаются ... с элементами элегии, а пафос трагического провиденциализма, свойственный философским медитациям Юнга, смешивается с мотивами скальдической поэзии Оссиана» (Ю.В. Стенник). Более того, оставаясь в своей структурной основе лирическим произведением, «Водопад» вбирает в себя целый ряд элементов эпического рода. Признаки эпической поэтики обнаруживают себя в пространственно-временной масштабности и многосторонности изображения мира: развернутые картины дикой природы и детализированные портретные зарисовки персонажей (Румянцев, Потемкин, ангел смерти в образе «крылатой жены»), медитативные фрагменты и батальные сцены, сон и явь, настоящее и прошлое, современность и история, ситуативное и вечное вступают в отношения взаимосвязи и взаимообусловленности и создают многомерное художественное единство, вполне адекватное параметрам хронотопа эпической поэмы.

Но, пожалуй, наивысшей степени художественной эффективности возможности жанрового синтеза достигают в одном из поздних державинских шедевров – стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» (1807), где горацианский тезис о личной независимости как высшей ценности человеческого существования подкрепляется поэтической аргументацией из арсенала художественных средств, присущих жанру идиллии. Здесь налицо все типологические признаки, которые характерны для классической идиллии, однако характер их бытования в державинском тексте далеко выходит за рамки устойчивых жанровых стереотипов. Вопреки смысловой однонаправленности и событийной статике идиллических конструкций, сознательно лишенных внутренних противоречий, Державин организует свой художественный мир по принципу, который условно может быть назван принципом динамического много-

образия в единстве. Художественное пространство Званки обладает масштабной и многомерной (горизонтальной и вертикальной) структурой, благодаря чему возникает объемная картина мироздания в его полновесном выражении. Многообразны формы субъектного восприятия окружающего пространства, и это единство зрительных, слуховых, осязательных и ольфакторных образов также способствует поэтическому воплощению идеи полноты жизни в разнообразии ее форм.

Наиболее полно идея жизни как органического единства воплотилась в двухчастной форме заглавия стихотворения «Евгению. Жизнь Званская», где окончательно осуществляется синтез разных жанровых моделей действительности (горацианской оды, послания и идиллии) на основе их равноправия и взаимодополнения. Державин-лирик воспринимает и принимает мир во всей его полноте, онтологическом и гносеологическом многообразии. Причем он не игнорирует его противоречивой сущности, но демонстрирует способность примирять и соединять все противоречивые ощущения бытия.

На протяжении всей творческой деятельности жанр остается значимой категорией авторского мышления Державина, однако поэт не замыкается в жестких рамках жанрового канона, а смело расширяет его изобразительно-выразительные возможности. Синтез жанровых форм обнаружил свою исключительную продуктивность в поэтической практике автора «Фелицы» как действенный способ преодоления ограниченности определенной жанровой модели бытия. Поэтический мир Державина оказался многообразен, противоречив, динамичен, диалектичен, а поиск художественных способов и средств, способных адекватно выразить эти противоречивые впечатления, постепенно привел поэта к разработке авторских жанровых моделей на основе уже существующих и закреплённых предшествующей и современной литературной традицией.

В параграфе 1.3. «“Траурная” ода как опыт авторского жанротворчества» на материале конкретной жанровой модели, разработанной Державиным и введенной в поэтическую практику, прослеживается траектория развития авторского сознания поэта в ракурсе диалектических принципов отражения действительности.

В поэтическом наследии Державина отчетливо выделяется группа (более 20) лирических текстов, жанровая оригинальность которых обусловлена общностью содержательного, субъектно-речевого и номинативного признаков. Обнаруживая генетическое родство с горацианской одой или непосредственно восходя к конкретным поэтическим опусам римского лирика, эти стихотворения выделяются своей обязательной приуроченностью к событию смерти какой-либо персоны, что формально закреплено в заглавии («На смерть...», «На кончину...», «На панихиду...»). Однако ситуативная привязка в данных текстах играет, как правило, второстепенную роль и стимулирует процесс авторской рефлексии, направленный на осмысление базовых онтологических категорий (жизнь, судьба, свобода и т.п.). Учитывая то обстоятельство, что сам автор определяет поэтические тексты данной группы жанровой

пометой «ода», есть основание рассматривать их как особый вариант жанровой модификации горацанской (философской) оды и условно обозначить его термином «траурная» ода, исходным конституирующим фактором которой является ее целеполагающая речевая установка на декларацию онтологических воззрений автора, касающихся категориального понятия «смерть» в его общем и частном выражении. Для стихотворений данной группы характерны мортальная тематика, пограничный (между жизнью и смертью) хронотоп, адресная и дидактически ангажированная форма поэтического высказывания, скорбный эмоциональный фон, патетический характер речевой интонации, ярко выраженная оценочная позиция лирического субъекта, что и составляет систему устойчивых признаков траурной оды как особой жанровой дефиниции.

Первым опытом освоения выразительных возможностей данного жанра стала «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова» (1774), которую отличает глубоко личная интонация, а факт персональной причастности автора его покойному адресату принципиально акцентирован интимными интонациями лирического монолога. Уже здесь Державин прямо декларирует новый выразительный принцип, в основе которого *отказ от литературности*, понимаемой как искусственность, условность, во имя непосредственности передачи «живого» чувства. Благодаря этому сам характер лирического переживания в оде становится неоднородным: чувство горести сливается здесь с чувством гордости, скорбь соединяется с восхищением.

Этапным событием в развитии жанра траурной оды стала публикация стихотворения «На смерть князя А.И. Мещерского» (1779). Черты горацанской традиции проявляются здесь в устремленности лирического субъекта к категориям трансцендентального порядка (жизнь, смерть, судьба, вечность). Он сосредоточен на осмыслении сущности явлений, которые находятся за пределами человеческой воли, устремлений и обыденного понимания. Личность здесь теряется перед всеобщими законами бытия. В то же время событие конкретной смерти обычного человека оказывается поводом для авторской рефлексии о смысле человеческого бытия и общих законах мироздания. В результате смысловая структура державинской оды претерпевает оригинальные метаморфозы: впервые в русской поэзии Нового времени «высокое» и «низкое», «частное» и «общее», «вечное» и «временное», «абстрактное» и «конкретное» перестают быть категориями взаимоисключающими и вступают в отношения своеобразного синтеза.

Логике державинских представлений адекватна композиционная структура оды, тяготеющая к принципу диалектической триады: тезис – антитезис – синтез. Так, в начале стихотворения лирический субъект потрясен и скован ужасом от ощущения непосредственной близости смерти, своего личного эмпирического с ней соприкосновения. Основная часть оды представляет собой развернутое описание смерти как всемогущей и неотвратимой силы, отрицающей любые проявления логики бытия и диктующей свою деструктивную волю не только человеку, но и всему мирозданию. При этом смерть воспри-

нимается не абстрактно, а вполне предметно, зримо, во множестве своих обличий, за каждым из которых стоит предшествующий опыт человечества. Благодаря этому начинает складываться осознание смерти как неотъемлемой части жизни, ее диалектической противоположности. В финальной части оды авторское «Я» вновь выходит на первый план, но здесь уже нет того смятения, которые определяли характер лирического переживания в начале стихотворения. Опираясь на культурный опыт человечества, автор смог преодолеть личное чувство ужаса перед неизбежностью смерти и прийти к подлинно философскому осмыслению проблемы, подсказанному Горацием, но пережитому личностно, и потому ставшему частью его поэтического мировоззрения. При этом лирический сюжет оды проходит три фазы развития: от эмпирического ощущения – через аналитическое приобщение – к онтологическому самосознанию.

В последующих траурных одах Державина отразился процесс эволюции его авторского сознания, стремящегося личные впечатления сопрягать с универсальными законами бытия. Так, в «Оде на смерть графини Румянцевой» (1788) смертная тематика занимает откровенно маргинальное положение и вытеснена развернутыми размышлениями о жизни. Образ смерти же имеет локальный и дискретный характер. Но даже там, где встречаются эпизодические вкрапления смертной образности, всегда возникает эффект ее эстетической нейтрализации. Этот эффект, как правило, создается посредством пейзажного обрамления, знаменующего торжество мудрой и вечной жизни природы над конечностью человеческого существования. Именно здесь впервые возникает мотив бессмертия, которое, по мысли автора, заложено в плодах жизнедеятельности человека. Авторский тезис «Одно лишь в нас добро прямое, / А прочее все в свете тлен» (I, 219) есть качественно новое, этическое решение проблемы смысла жизни.

В 1790-е годы Державин еще несколько раз обращается к данному жанру («На панихиду Людовика XVI», «На кончину великой княжны Ольги Павловны», «На кончину благотворителя», «На кончину графа Орлова» и др.). Через все эти одические посвящения, несмотря на явное разнообразие их лирического пафоса и все более расширяющийся структурный диапазон, проходит лейтмотивом мысль о непреходящей ценности конкретной человеческой жизни, о ее недолговечности и конечности.

Но, пожалуй, наивысшим достижением Державина в области траурной лирики является стихотворение «Снигирь» (1800), приуроченное к смерти А.В. Суворова. В строгом смысле, классифицировать «Снигиря» как оду можно с определенной долей условности. Однословная структура заглавия противоречит устойчивой номинативной модели «На смерть князя (графа, генерала и т.п.)...», введенной в поэтическую практику и тщательно разработанной самим Державиным. Благодаря этому происходит не просто количественное «сокращение» одического наименования, но и принципиальное перераспределение смысловых акцентов внутри самого текста. В связи с этим, особый смысл приобретает сам образ «Снигиря», в образе которого соединя-

ются ипостаси объектов лирического высказывания и лирической скорби. Здесь Державин приходит к поистине уникальному ритмическому решению. Привычную одическую десятистишную строфу он заменяет оригинально организованной секстиной, где четыре начальных стиха связаны перекрестной рифмовкой, два последних рифмуются с аналогичными стихами последующей строфы. Здесь же впервые в русской поэзии метрический фон оды был определен четырехударным логаядом, созданным на основе дактиля с цезурным усечением на каждой четной стопе, что акустически создавало эффект траурного военного марша. «Снигирь» – это ода, траурная ода в новом, державинском понимании природы данного жанра. Суть этого понимания обусловлена установкой на максимально возможный отказ от условности и литературной стереотипности в передаче живого авторского чувства и ориентацией на верность жизненному факту. Именно поэтому в образе Суворова предельно снижена доля риторической абстрактности, зато принципиально акцентированы те черты реальной личности полководца, которые хорошо были известны его современникам.

Все последующие траурные посвящения Державина: «Эродий над гробом праведницы» (1806), «Поминки» (1807), «Плач царицы» (1808), «На смерть фельдмаршала князя Смоленского» (1813) – демонстрируют дальнейшее развитие данной тенденции, связанной с отклонением от канонической структуры жанра, и в то же время свидетельствуют о его динамической жизнеспособности. Сам жанр траурной оды формировался в творчестве Державина под влиянием предшествующей литературной традиции (Горация, Э. Юнга и др.), открывшей для русского лирика тот ракурс видения смертной проблематики, который позволяет преодолеть пределы эмпирически-бытового восприятия и выйти на уровень онтологической масштабности ее осмысления. Эти представления о смерти в ее диалектическом единстве с жизнью Державин облек в национальные поэтические формы, динамически развивающиеся и непосредственно связанные как с жизненными реалиями, так и конкретными человеческими судьбами.

Во второй главе **«Философские идеи Нового времени и художественная идеология Г.Р. Державина»** анализируется круг источников, оказавших влияние на формирование интеллектуальных приоритетов поэта. Целый ряд этих источников (преимущественно архивных) впервые вводится в научный оборот, а их актуализация имеет цель доказать несостоятельность стереотипного исследовательского представления о державинской «необразованности».

Параграф 2.1. «Генезис философских интересов поэта» дает представление о характере эволюции мировоззренческих установок Державина в связи с приобщением к широкому кругу идей европейской философии Нового времени.

Первый серьезный опыт приобщения Державина к сочинениям философского характера приходится на время Пугачевского восстания, когда в распоряжении поэта оказался анонимный сборник «Vermischte Gedichte»,

представляющий собой немецкий прозаический перевод книги Фридриха Велликого «*Poésies diverses*» (Berlin, 1760). По всей видимости, внимание Державина, глубоко переживавшего в этот момент неудачи в его служебной карьере, привлекли мысли о зыбкости человеческого существования, зависимости жизни человека от превратностей судьбы и т.п., которые считавший себя учеником Вольтера прусский монарх-философ развивал в своих сочинениях. Результатом осмысления сочинения Фридриха II стало издание в 1776 году книги «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае», где этические постулаты европейского Просвещения оказались в поле личных ощущений поэта как участника драматических событий 1773–1775 годов.

На рубеже 1770–1780-х годов роль значимого импульса в развитии и некоторой систематизации философских взглядов Державина сыграли творческие контакты в составе «львовского кружка», благодаря которым поэт познакомился с трудами энциклопедистов (Вольтера, Гельвеция, Гольбаха, Дидро, Руссо и др.). И хотя довольно скоро обнаружилось, что философские идеи французского Просвещения в целом не оказали кардинального влияния на мировоззренческую позицию Державина, а нередко и провоцировали полемическую реакцию автора «Фелицы», примечателен сам факт знакомства с его основными именами и концептуальными положениями, дошедшими до него через посредство Н.А. Львова и И.И. Хемницера.

Гораздо большее влияние мировоззренческая система Державина на раннем этапе ее формирования испытала со стороны немецкой метафизической поэзии (Ф. Гагедорна, А. Галлера, Х. Геллерта, Г. Клейста, Ф. Клопштока, К. Рамлера и др.). Творчество немецких лириков открыло перед Державиным выразительный потенциал горацической оды как исключительно адекватной формы поэтического философствования. Его привлекли стремление сопрягать общее и частное, поистине онтологический масштаб видения явлений человеческого бытия, высокая созерцательность в соединении со страстной лиричностью, присущие немецкой поэзии. Несомненно то, что основные шедевры державинской философической лирики конца 1770–1790-х годов («На смерть князя Мещерского», «Бог», «Величество Божие», «На счастье» и др.) несут на себе печать влияния немецкого философско-поэтического идеализма второй половины XVIII века.

Отношения Державина с немецкой культурой, в целом, носили подлинно диалогический характер, ибо уже с конца XVIII века его произведения начинают активно переводиться на немецкий язык и издаваться в Германии. Между тем постепенно расширяется круг имен немецких литераторов, которые попадают в поле зрения Державина: в последние полтора десятилетия своей жизни он активно переводит сочинения С. Геснера, И. Гете, Ф. Шиллера, Л. Козегартена, внимательно изучает эстетические трактаты В. Гецеля и И. Зульцера в связи с работой над «Рассуждением о лирической поэзии, или Об оде». Мысли немецких поэтов о месте и роли человека в мире находили заинтересованный отклик в сознании Державина, оживлялись его личным отношением, наполнялись его собственным жизненным опытом, облекались в

иные национально-поэтические формы и представляли уже в качественно ином, абсолютно оригинальном смысловом выражении.

Особенно ярко это проявилось в отношении к философскому и поэтическому наследию И.Г. Гердера. В поле зрения поэта находились разнообразные по типу предметного содержания (философские, историософские, эстетические, искусствоведческие, поэтические) сочинения немецкого мыслителя, которые оказали существенное влияние на формирование авторского сознания Державина. Рецепция гердеровских идей носила по преимуществу творческий характер и осуществлялась в виде переводов и поэтических интерпретаций. Благодаря знакомству с идеями немецкого мыслителя Державин постигает принцип соотнесения явлений природы с законами человеческого бытия, который проецирует на проблему человеческого бессмертия. Его внимание привлекают константы гердеровской онтологии, основанной на идее универсального органического развития, т.е. постепенного восхождения от низших форм жизни к высшим под воздействием всеобщей внутренней силы.

Державинские размышления о бессмертии достигают своего апогея в последнем, предсмертном его сочинении «Река времен...» (1816). Подобно Гердеру, Державин констатирует мысль о преходящей сущности всех земных деяний и недолговечности земной славы. Однако если в тленности всего земного Гердеру видится выражение всеобщего закона, где сама тленность есть залог и условие дальнейшего санкционированного Творцом движения к совершенству, и потому оценивается им как знак Высшей благодати, то выводы, к которым приходит Державин, поистине трагичны: если законы бытия имеют универсальный характер, то «общей судьбе» тления подвержено не только материальное, но и духовное достояние человечества, а следовательно, несостоятельны и его чаяния на посмертную память потомства. В сознании поэта столь для него важная идея бессмертия души неожиданно вступила в противоречие с не менее важной идеей поэтического бессмертия. Оптимистическая концепция Гердера обнаружила несоответствие с личными мыслями и надеждами автора оды «Лебедь», стремившегося запечатлеть свое имя в веках.

В последние годы жизни внимание Державина не ограничивается исключительно сферой пневматологии и натурального богословия. Его интересы сосредоточены также на вопросах этики, социальной философии и методологии, а действенным стимулом развития этих интересов становится попытка перевода краткого изложения философии английского мыслителя Ф. Бэкона «Analyse de la philosophie du chancelier Bacon avec sa vie», осуществленного А. Делейром (Amsterdam et Paris, 1755; Leyde, 1756). Рукопись державинского перевода, хранящаяся в РО РНБ¹⁰, демонстрирует «избирательный» подход Державина при переводе книги Делейра: он полностью проигнорировал первую, «биографическую» часть издания и сосредоточился в основном на изложении его этической программы. Фрагментарно коснувшись проблем базирующегося на эмпирических принципах научного познания, роли и места

¹⁰ РНБ, ф. 247 (Державин), т. 2, л. 170–210 об.

науки в жизни общества, индуктивной методологии исследования законов природных явлений, соотношения научного знания и религиозного мировоззрения, которые составляют краеугольную основу «естественной» философии английского мыслителя, Державин отдал предпочтение вопросам «политики и морали». И это понятно, ведь его переводческая инициатива, судя по всему, была инспирирована отнюдь не утилитарными причинами, а собственным многолетним опытом государственной деятельности, опытом разнообразных социальных и личностных коммуникаций и вполне естественной в этой ситуации потребностью этот опыт осмыслить и систематизировать в соотношении с предшествующей культурной традицией.

Вскоре после выхода в отставку Державин приступает к созданию оригинального философского сочинения «Мысли мои», представляющего собой любопытный образец популярного в философской культуре Возрождения и Нового времени жанра авторской афористической антологии. Тематический круг так и неопубликованного Державиным сочинения составляют вопросы, касающиеся этических приоритетов личности (в особенности – наделенной реальными властными полномочиями); сущности государственной власти; взаимоотношений монарха, его окружения и народа; роли закона как гаранта государственных интересов нации; военных инициатив государства; смысла человеческой жизни и характера его земного предназначения; смерти как этического регулятора человеческих поступков и др.

Источники державинских «Мыслей» довольно разнообразны: «Анализ философии Ф. Бэкона» А. Делейра, «Идеи к философии истории человечества» И. Гердера, «Речь в первый год CVII олимпиады при архонте Аристодеме» Демосфена, «Путешествие младшего Анахарсиса по Греции» Ж.Ж. Бартелеми, «Римская история» Ш. Роллена и др. И тем не менее «Мысли» – это оригинальное сочинение Державина, в котором оказались сосредоточены основные положения его социально-философской программы. В ряду высказываний, содержащихся в рукописи, следует выделить афоризм, имеющий для автора, по всей видимости, ключевое, обобщающее значение: «Все для народа, но ничего чрез него»¹¹. В тексте он повторяется дважды и логично подводит итог размышлениям поэта о природе государственной власти, основанным на его личном жизненном опыте, разнообразных фактах политической истории и суждениях мыслителей предшествующих эпох. В своей «записной книжке» поэт актуализирует интеллектуальное наследие прошлого, наполняя его современным, лично ангажированным содержанием. Державинская философская афористика (как, впрочем, и художественное его творчество) тяготеет к синтезу общего и частного, общечеловеческого и индивидуального, национального и персонального.

В параграфе 2.2. «Поэтическая рецепция «Мыслей» Б. Паскаля» осмысливается процесс творческого отражения идей французского мыслителя, из-

¹¹ Державин Г.Р. Мысли мои (подгот. текста) В.А. Западова // Г.Р. Державин и его время. Вып. 2. СПб., 2005. С. 252, 257..

ложенных в его трактате «Мысли о религии и о некоторых других предметах», в ряде стихотворных сочинений Державина.

Знакомство Державина с идеями Паскаля впервые состоялось в 1779 году на страницах журнала «Утренний свет» (Ч. VI. С. 83–165; С. 273–368; Ч. VII. С. 181–264), где под заголовком «Мнения Паскаля» был напечатан первый русский сокращенный перевод его «Мыслей». В этом же году появилось державинское стихотворение «Успокоенное неверие», в котором обнаруживается ряд формальных (полемический диалог) и идейно-образных (мотив скитания человека между верой и неверием, мысль о его ничтожестве перед Богом, образ «злачного червя» и др.) соответствий, вполне определенно отсылающих к константам паскалевской этики. Однако на фоне этих соответствий очевидны и принципиальные различия во взглядах философа и поэта. Если паскалевский человек, сознавая свое ничтожество, стремится преодолеть его путем интуитивно-осмысленного движения к Богу как Высшей Истине и в этом обретает свое величие, то для Державина жизненный путь человека рисуется принципиально иным: осознав свое ничтожество, человек должен преодолеть горделивую мысль о собственном величии, принять Божию помощь и обрести счастье в безусловной вере и надежде на поддержку Всевышнего. По признанию самого поэта, такая точка зрения в большей степени соответствовала духу церковного догмата.

Иной уровень осмысления проблемы взаимоотношений человека и Бога Державин демонстрирует в оде «Бог» (1784). Здесь великость и безграничность Творца поэт выводит из великости и безграничности его твари, в результате чего Бог перестает быть отвлеченной, трансцендентальной субстанцией, а обнаруживает свое присутствие в том числе и в предметном, эмпирически постигаемом бытии. В основе такой авторской позиции уже принципиально иной, новый для Державина подход к постижению Божественной сущности, основанный на синтезе интуитивного и рационального, на чем настаивал и Паскаль. В оде «Бог» и новое понимание природы человека в его взаимоотношениях с Творцом. Поэт органично усваивает взгляд Паскаля на амбивалентную сущность человека, точно улавливает и передает паскалевский тезис о срединной, связующей роли человека в системе мироздания.

Но Державин не просто усваивает урок паскалевской диалектики, но и оригинально ее развивает: человек, по мнению поэта, способен не только оценить степень своей ничтожности, но и вознестись до понимания своей нерасторжимой связи с Творцом. В результате ничтожество оказывается необходимым условием величия, смерть – предпосылкой бессмертия, тварность – залогом единства с Творцом, а сам человек в его противоречивой сущности предстает как предельно концентрированное выражение самой идеи бытия. Это высокое представление о сущности человека, его Божественной отмеченности, благородной земной миссии и нерасторжимой связи со Всевышним Державин пронес через весь свой дальнейший творческий путь. Оно присуще многим последующим религиозно-философским стихотворениям поэта («На

тщету земной славы» 1796, «Бессмертие души» 1797, «Молитва» 1797, «Тоска души» 1810 и др.).

В последние годы своей жизни Державину вновь суждено было вплотную обратиться к философии Паскаля, о чем свидетельствует сохранившаяся в его бумагах рукописная копия сокращенного перевода паскалевских «Мыслей», озаглавленная «О свойстве человека вообще и обязанности христианского Закона вообще из Паскаля»¹². Рукопись в основном содержит высказывания, касающиеся общих представлений о человеке, его двойственной сущности, «величия» и «нищеты», ограниченности его познавательных возможностей и стремления к высшему знанию, блужданий между верой и неверием и т.п. Однако, как следует из многочисленных помет, оставленных в тексте перевода рукой самого Державина, внимание поэта в большей степени было приковано к той части работы, в которой наглядно представлена основная установка паскалевских «Мыслей» – апология христианской религии, нашедшая отражение в оде «Христос» (1814). Подобно Паскалю, Державин также толкует Христа как Посредника между человеком и Богом, ибо именно в Нем воплощен высший смысл и цель человеческого бытия – абсолютное единение со Всевышним. Однако, в его понимании, эта посредническая миссия далеко выходит за рамки сугубо этических отношений и вторгается в область онтологических связей. Христос Державина – «бездн, неба и земли посредник» (III, 203), т.е. залог и условие единения всех элементов мироздания, частью которого является и человек. И в этом смысле державинская ода содержит ростки замысла, предвосхитившего основные положения философии всеединства В.С. Соловьева.

Все это позволяет сделать вывод о том, что метафизика Б. Паскаля органично вошла в круг философских интересов Державина. Именно диалектическое понимание сущности человека, обнаруженное им в паскалевских «Мыслях», легло в основу державинской художественной антропологии и привело его к ответу на многие вопросы о месте человека в системе мироздания и о его взаимоотношениях с Богом.

В параграфе 2.3. «И. Кант в поле философских интересов Державина» выявляется специфика косвенного знакомства поэта с основными положениями трансцендентальной философии кенигсбергского мыслителя.

В личном архиве Державина, хранящегося в фондах РО ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, имеется рукописный документ без датировки с характерной пометой поэта в левом верхнем углу лицевой страницы, который представляет собой краткое изложение философии И. Канта¹³. Как удалось выявить, рукопись представляет собой перевод раздела «Заключение» из книги французского писателя Ш. де Виллера «Philosophie de Kant, ou principes fondamentaux de la philosophie transcendente» (Metz, 1801). Текст документа содержит предельно компактное, но весьма информативное изложение основ

¹² ИРЛИ, ф. 96 (Державин), оп. 14, № 27, 46 лл.

¹³ ИРЛИ, ф. 96 (Державин), оп. 14, № 25, 10 л.

кантовской метафизики, сформулированных преимущественно в «Критике чистого разума», ее своеобразную квинтэссенцию.

По всей вероятности, он мог заинтересовать Державина тем, что напрямую соотносился с кругом проблем, которые остро волновали поэта в последнее десятилетие его жизни: природы и путей постижения Божественной сущности, предстояния человека Всевышнему, бессмертия души. Так, в стихотворении «Добродетель» (1810) наблюдается очевидное созвучие с отдельными положениями кантовской этики, изложенными Виллером. В частности, мысль о том, что «добродетель <...> соединена с блаженством» (л. 5 об.), находит образное подтверждение и в стихотворении Державина: «Добродетель <...> источник сладостей неложных», «Кто раз узрел твои черты, / Твоей пленился красотою, / <...> Тому других красот уж нет» (III, 57) и т.п. Имеется в стихотворении поэтический эквивалент и другой кантовской мысли – о Божественной природе добродетели, который вообще можно квалифицировать как неточную цитату: «Добро неограниченное есть Бог» (л. 6) – «Добродетель <...> добротой Богу ты подобна» (III, 59).

Еще более зримо черты державинской рецепции известной максимы Канта о «нравственном законе внутри нас» прослеживаются в стихотворении «Истина» (1810). Само понятие «истина» поэт толкует как высший смысл бытия, производный от Божественной сущности. Однако в отличие от более ранних сочинений («Величество Божие» 1789; «Помощь Божия» 1793; «Бессмертие души» 1797 и др.), где истина понимается исключительно как некая абсолютная, надмирная субстанция, здесь, в одноименном стихотворении, она рассматривается и как атрибут внутренней жизни человека. Обладая врожденной способностью действовать и познавать, человек, по мнению поэта, неустанно стремится к ее полноценной реализации. Конечной целью этой способности и является истина. Полное обладание истиной доступно лишь Богу, однако человек божественно потенцирован в виде нравственных импульсов, и поэтому, постигая истину, он познает Бога и самого себя. Иными словами, заданное Богом стремление человека к истине и является условием их нерасторжимого диалектического единства.

Отзвуки кантовских максим, навеянные переводом из Виллера, можно найти и в ряде других более поздних державинских поэтических текстах («Тоска души», «Явление», «Христос»). В целом же интерес Державина к этическим построениям Канта был инспирирован общим процессом активного приобщения русской интеллектуальной элиты к достижениям немецкой классической философии в начале XIX столетия. В распоряжении поэта оказалось одно из первых переводных изложений кантовской философии на русском языке, знакомство с которым пробудило в его сознании встречные творческие импульсы. По всей видимости, Державину оказались близки антропоцентрические акценты в представлениях об отношениях Бога и человека, изложенные в виллеровской интерпретации метафизики Канта. Будучи «поэтом по вдохновению» (I, 652), он облек свои интеллектуальные построения в

форму художественного слова и привел поэтический эквивалент кантовскому понятию «вещь в себе», определив его словом «истина».

В **параграфе 2.4. «Державин и Сведенборг»** приводится подробный контекстуальный анализ стихотворения «На балет Зефир и Флора» (1808), написанного под впечатлением от постановки Ш. Дидло одноименного «анакреонтического балета в одном действии» К.А. Кавоса на сцене Эрмитажного театра и свидетельствующего о близком знакомстве поэта с философской системой шведского мистика и теософа. Вероятно, Державина заинтересовал не столько идиллический сюжет балетного либретто, сколько визуально-пластический ряд постановки, породивший у поэта ассоциации «легких, светлых существ», в образе которых предстали на сцене персонажи античного пантеона, с обитателями горнего мира (ангелы, духи), а само место действия – с райской обителью. Это в свою очередь определило аналогии с визионерскими описаниями небесного пространства в трудах Сведенборга, что подчеркивается в тексте державинского стихотворения прямой отсылкой к его имени: «Прав ты, прав ты, Шведенбург!».

Подобно Платону, понимавшему природный мир лишь как внешнее отражение совершенного, высшего мира, «мира идей», Сведенборг считал, что любая форма земного бытия имеет соответствующий ей эквивалент в духовном мире, который, в свою очередь, является проекцией мира Божественного. Он считал, что все в небесной (а равно и в inferнальной) иерархии имеет человеческую природу, которая представляет собой последнюю, высшую степень порядка, предустановленного Божественной мудростью. В этой связи земная жизнь человека предстает не только как результат постепенного восхождения от низших («природных» и «временных») форм существования к высшим («внутренним»), но и как залог окончательного «введения в мир Небесный», т.е. полного соединения с Богом.

По всей видимости, в распоряжении поэта был текст наиболее известного трактата Сведенборга «О Небесах, о Мире духов и об Аде» (1758), на что указывают достаточно близкие к оригиналу авторские ремарки в «Объяснениях на сочинения Державина». Образы балетной постановки Ш. Дидло ассоциативно подтвердили почерпнутые у Сведенборга мысли о том, что искусство есть земная форма *соответствия* Божественно предустановленной модели совершенного бытия, которая служит человеку напоминанием о его небесной родине. Не менее важны для Державина представления о Божественной сущности человека и о том, что его Божественная потенция будет в полной мере реализована за пределами земного круга. Кроме того в богословских построениях Сведенборга, как и в трудах философов отнюдь не мистического склада (Гердера, Паскаля, Канта и др.), Державина привлекли антропоцентрические акценты его учения, главный тезис которого – вочеловеченный Бог: «Бог есть самый Человек (*ipse Homo*). Ни в каком Небе нет другой идеи о Боге, кроме как о Человеке; и это потому что Небо, как в целом, так и в каж-

дой части, пребывает в такой же форме, как Человек»¹⁴. Эти мысли не могли не найти отклик в сознании русского поэта, который в последние годы жизни пытался постигнуть суть Христа как феномен абсолютного выражения идеи Богочеловечества.

В третьей главе «Феномен синтеза искусств в поэтической системе Г.Р. Державина» рассматривается роль живописи, музыки и театра в творчестве поэта.

В параграфе 3.1. «Экфрасис в державинской лирике» дается развернутая характеристика «межсемиотического взаимодействия» (Ю.М. Лотман) поэзии Державина с произведениями изобразительного искусства и реконструируются источники его экфрастических опытов.

Увлечение живописью и личные контакты с известными художниками и скульпторами конца XVIII – начала XIX века (В.Л. Боровиковским, Д.Г. Левицким, А.Н. Олениным, Ф.И. Шубиным, Ж.Д. Рашетом, С. Тончи и др.) создали предпосылки к широкому использованию приемов изобразительного искусства в поэтических сочинениях Державина (колористика, пластичность, панорамность, символическая деталь и т.п.). На пути освоения принципов иконической риторики в его творчестве определился круг жанровых предпочтений из области изобразительного искусства. Часто в лирических сочинениях поэт использует технику пейзажа, включает в композиционную структуру поэтических текстов элементы натюрморта и интерьера, в патриотической лирике привлекает приемы баталистики. Встречаются в его сочинениях и портретные описания, однако их изобразительный потенциал, как правило, вторичен, т.к. он имеет аллегорический характер и подчинен общему авторскому замыслу.

Особое место в державинском творчестве принадлежит стихотворным экфрасисам, которые выполняют функцию программных манифестаций поэта, выражающих авторскую точку зрения на актуальные проблемы этики, эстетики, национальной идеологии. Возникающие на пересечении двух художественных контекстов (поэзии и живописи, поэзии и скульптуры, поэзии и балетного спектакля и т.п.) экфрастические тексты Державина («Видение Мурзы» 1783, «На шведский мир» 1790, «Фальконетов Купидон» 1804, «Персей и Андромеда» 1807 и др.) не преследуют цель словесного дублирования оригинала, но выстраивают новые смысловые отношения и играют роль авторского видения уже зарегистрированного художественной традицией факта, события или явления, а ассоциативные связи с претекстом задают культурно-исторический масштаб его восприятия.

Идеи синтеза искусств оказались исключительно продуктивными на пути творческих исканий Державина и получили масштабное выражение в его поэтической практике. Будучи последовательным сторонником пластических форм как эффективного средства словесной выразительности, поэт «прилежно брал уроки» иконической риторики у мастеров живописи и скульптуры,

¹⁴ Сведенборг Э. О Небесах, о Мире духов и об Аде. Мудрость Ангельская о Божественной Любви и Божественной Мудрости / Пер. А.Н. Аксакова. М., 2003. С. 406.

наибольший авторитет среди которых он признавал за Рафаэлем. Это привело к тому, что экфрасис стал для Державина одной из числа наиболее адекватных форм междисциплинарной интеграции и выступил в качестве «мостика», непосредственно соединяющего поэзию с другими видами искусства. Важно учитывать то, что механизмы этой интеграции он представлял себе именно как процесс взаимодействия, на что указывает державинский опыт создания своего рода метаэкфрастических текстов («Изображение Фелицы», «К Анжелике Кауфман», «Варюше», «Тончию», «Оленину» и др.), в которых содержатся (пусть даже и условно) словесные «плановые эскизы» будущих живописных и скульптурных изображений. В своей интемедиальной практике Державин никогда не ограничивался межсемиотическим переводом одной системы языка в другую, но непременно созидал новую художественную реальность, существенно отличающуюся от исходной и отмеченную чертами его яркой творческой индивидуальности.

В *параграфе 3.2. «Державин и музыкальная культура его времени»* содержится обзор творческих инициатив поэта по развитию национального вокально-исполнительского репертуара второй половины XVIII – начала XIX века.

Наиболее ранние поэтические сочинения Державина, предназначенные для вокального исполнения и дошедшие до нас в виде рукописной тетради «Песни, сочиненные Г..... Р..... Д.....», были созданы еще в 1770-е годы. Эти стихотворные опыты относятся к жанру «любовной песни», широко распространенному в поэтической практике второй половины XVIII столетия. Ранние державинские песни насыщены устойчивыми риторическими фигурами, условно-поэтическими клише, придающими им отвлеченный характер. И в дальнейшем любовно-песенная лирика не стала приоритетным явлением державинского творчества, хотя целый ряд его стихотворений данного жанра были положены на музыку известными композиторами рубежа XVIII–XIX веков (В.А. Пашкевичем, А. Бюланом, С.Р. Нейкомом и др.). Однако уже здесь проявились тот образный лаконизм и та высокая степень сюжетной динамики, которые стали ведущими стилевыми приметами его зрелой лирики.

К этому же времени относится обращение Державина к сфере торжественного песнопения. Так, в стихотворениях «Петру Великому» и «Монумент Петра Великого» (1776) Державин последовательно придерживается куплетной формы построения текста, причем при каждом двухстишном припеве фигурирует авторская пометка «Хор». Интонационный строй 4-стопного ямба вполне адекватен торжественному содержанию текстов, что придает им гимновый характер. Уже в этих ранних музыкально-поэтических опытах Державина ярко проявилась характерная особенность его авторской манеры. Он редко писал подтекстовки, т.е. стихи на готовую музыку. Как правило, сначала появлялся державинский текст, а уже после на него композитором создавалась музыка. Многочисленные авторские пометы в черновых и печатных вариантах, а также примечания в автокомментариях свидетельствуют о том, что еще на этапе сочинения стихотворного текста поэт заранее слышал то, как

его произведение будет звучать в вокальном и инструментальном сопровождении.

Органичному усвоению идеи синтеза искусств во многом способствовали тесные творческие и дружеские контакты Державина с Н.А. Львовым, благодаря которому поэт смог привести в определенную систему свои пока еще во многом стихийные музыкальные интересы и склонности. Эти склонности ярко проявились в период его губернаторства в Олонецком (1784–1785), а затем и в Тамбовском наместничествах (1786–1788), где Державин как администратор уделял серьезное внимание развитию музыкальной культуры в провинции (создание оркестров, обучение музыкантов, открытие театра и др.). Здесь же в 1786 году поэт дебютирует в качестве автора музыкально-драматических постановок («Торжество восшествия на престол императрицы Екатерины II» и «Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища»), имевших аллегорический характер и бывших синтетическими по форме: хоровые и сольные партии, танцевальные шествия, торжественная декламация, театрализованные сцены, праздничная иллюминация и т.п.

На волне всеобщего интереса к народной культуре в период 1780–1800-х Державин создает более десятка стихотворений, созданных в песенно-лубочном стиле и органично передающих саму суть народного мироощущения («Разные вина», «Здравный орел», «Зима», «Пирушка англичан в Петербурге», 1805 и др.). Творческий успех поэта подтверждается тем фактом, что целый ряд его застольных и воинских песен, положенных на музыку известными русскими композиторами (В.Ф. Трутовским, О.А. Козловским) вошел в широкий культурный обиход и стал неотъемлемой частью народно-исполнительского репертуара («Кружка», «Пчелка» и др.).

Тем не менее основное направление интересов Державина было связано с официальной и светской жизнью русского общества, что определило жанровый состав его музыкально-поэтического наследия. Он активно сочинял лаконичные и изящные кантатные опусы «на случай» («Кантата», 1789; «Песнь брачная чете порфирородной», 1793; «Амур и Психея», 1793; «На крещение великаго князя Николая Павловича», 1796 и др.); большим успехом у публики пользовались его «церковные гимны», ряд из которых представляли собой стихотворные переложения псалмов («Молитва по высочайшем отсутствии в армию Его Императорского Величества», 1807; «Надежда на Бога», 1807; «Сетование», 1807 и др.); поражали своей масштабностью и силой эмоциональной выразительности его крупные кантатные полотна («Персей и Андромеда», 1807; «Соломон и Суламита», 1807; «На возвращение императора Александра I», 1814 и др.). Продуктивность державинского кантатного творчества удостоверяет и тот факт, что оно было озвучено крупнейшими композиторами рубежа XVIII–XIX веков: Ф. Антонолини, Д.С. Бортнянским, О.А. Козловским, С.Р. Нейкомом, В.А. Пашкевичем, Дж. Сарти и др.

И все же особое предпочтение поэт отдает театрализованным музыкально-драматическим формам. Как известно, центральной темой державинского творчества было величие России, а сам он осознавал себя ее «органом». Син-

тетическое театрализованное действо открывало широкие возможности в плане публичной трансляции этой идеи благодаря массовости, зрелищности и высокой степени его эмоционального воздействия на сознание очевидцев. В полной мере это проявилось в сценариях «Праздника по случаю взятия Измаила у его св. г. генерал-фельдмаршала и великаго гетмана кн. Г.А. Потемкина-Таврического» (1794), «Пролога аллегорического на рождение в Севере любви» (1799), «Пролога на рождение в Севере порфирородного отрока, почерпнутого из древнего варягоруусского баснословия» (1799) и др.

Музыку Державин рассматривал как вид искусства, генетически родственной поэзии и наиболее ей близкий по природе воздействия на слушателя («поэзия и музыка есть разговор сердца; ... ищут оне побед единственно над сердцами таким образом, когда нежные струны их созвучностью своею в них отзываются» VII, 571). Этот тезис о функциональном единстве поэзии и музыки, восходящий к синкретической практике архаичного искусства, является одним из ключевых пунктов эстетической программы Державина, что нашло отражение в его итоговом теоретическом трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде», где представлена развернутая и обстоятельная характеристика широкого спектра жанровых форм музыкально-поэтического творчества.

В *параграфе 3.3. «Драматический театр Г.Р. Державина»* представлена развернутая характеристика драматических сочинений поэта, написанных в 1800–1810-е годы и нацеленных на создание национального театрального репертуара.

К началу XIX столетия высшей и наиболее эффективной формой художественного синтеза Державин считал театр. Неудовлетворенность состоянием современной ему сценической практики и осознание высокой просветительской миссии театра, приводят его к решению о необходимости самому вступить на драматическое поприще. При этом Державин не ставит перед собой задачу реформировать жанровую систему русской драматургии, а стремится максимально актуализировать невостребованный в театральной практике потенциал традиционных жанров (театральное представление, комедия, трагедия, опера) путем вовлечения их в область синэстетического формообразования и тем самым добиться новых качественных результатов в сфере художественной выразительности.

В целом, рассматривая корпус державинских драматических текстов, нельзя не обратить внимание на устойчивый факт их музыкальной ангажированности, отразившейся в жанровой маркировке: «театральное представление с музыкою» («Добрыня»), «героическое представление с хорами и речитативами» («Пожарский, или Освобождение Москвы»), «детская комедия с хорами» («Кутерьма от Кондратьев»), «трагедия с хорами» («Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи»). Это убедительно свидетельствует о том, что решение поэта «попытаться в драматическом поле» было вполне осознанным и логичным. Именно театр предоставлял ему возможность синтетического единства средств различных видов искусства для максимально эффективного

выражения художественной идеи, к которому он шел на протяжении всего своего творческого пути. Державин не просто осваивает и познает основные принципы драматического искусства, которое в последние годы творческой деятельности воспринимает как приоритетное и «более других свойственное» (IX, 323) ему, но и напряженно ищет собственные, оригинальные пути в сфере художественной выразительности, открывающиеся на пересечении поэзии, музыки, пластики и заложенные в самой синтетической природе театра.

В предисловиях к своим драматическим сочинениям («Пожарский, или Освобождение Москвы», «Ирод и Мариамна», «Евпраксия» и др.) поэт формулирует принцип исторической достоверности как основополагающий фактор своей драматургической программы, полагая, что исторический материал может стать лучшим средством патриотического воспитания отечественного зрителя. Однако, придерживаясь внешней фактографии, на практике автор достаточно свободно интерпретирует смысловую логику летописных источников, наполняя свои драматические сочинения актуальным современным содержанием. Это приводит к тому, что театральный репертуар Державина нередко покидает пределы сугубо эстетической сферы и вступает в область национальной идеологии.

Авторское сознание Державина-драматурга стимулировали его активная гражданская позиция, многолетний опыт государственной деятельности, интеллектуальное наследие европейских мыслителей и собственная историософская концепция. Рассматривая театр в качестве «политического учреждения», он стремился формировать общественное сознание современников, привлекая возможности вербального, визуального и акустического характера в их синтетическом единстве. Высокой риторике его трагедий, по замыслу драматурга, должна соответствовать пространственная масштабность декораций и мощная выразительность хоровых партий, которые он ввел, например, в сценарную фактуру «Ирода и Мариамны» и «Аттабалибо, или Разрушения Перуанской империи».

Эти факторы оказали решающее влияние и на оперное творчество Державина, которому он с увлечением предался в последние полтора десятилетия своей жизни. На фоне современной поэту театральной практики либретто его комических («Дурочка умнее умных», «Рудокопы», «Батмендий» и др.) и героических («Грозный, или Покорение Казани», «Эсфирь») опер представляют собой музыкально-драматические сочинения нового синтетического типа, где традиционная жанровая форма наполнялась новым, непривычным содержанием, что само по себе предполагало особую систему средств художественной выразительности: установка на историческую, бытовую и этнографическую достоверность, политическая аллюзивность, стилизация под песенный фольклор, обилие массовых сцен, разнообразие вокальных партий, масштабность сценического пространства, смысловой акцент декораций и т.п. Державинские сочинения не просто опередили свое время, но и предвосхитили направление поступательного движения отечественного музыкально-драматического искусства.

В целом драматические инициативы Державина, предпринятые им в 1800–1810-х годах, носили характер сознательного и системного целеполагания. В условиях, когда российская театральная жизнь временно оказалась на перепутье, связанном с предромантической переоценкой эстетических и идеологических приоритетов XVIII столетия, поэт взял на себя ответственность за создание театрального репертуара, отвечающего насущным потребностям нового времени. Свое масштабное намерение он воплотил, привлекая практически весь жанровый арсенал современного ему драматического искусства. Освоение выразительных возможностей драмы в творчестве Державина происходило последовательно и осуществлялось путем поэтапного усложнения жанровой формы и сценарной фактуры: театральное представление – комедия – трагедия – комическая опера – героическая опера. Данная логика жанровой эволюции была обусловлена авторским пониманием меры социальной значимости драматического искусства как действенного эстетического инструмента перспективной идеологической программы по гражданскому воспитанию нации.

В четвертой главе «Автор и герой в эстетическом поле державинской поэзии» представлен анализ субъектных форм державинской лирики в ракурсе их персонажного выражения.

В *параграфе 4.1. «Концепция просвещенной монархии и ее образные персонификации»* на материале персонажных образов трех царственных особ (Екатерина, Павел, Александр) рассматривается процесс семантической динамики государственной мифологии в творчестве Державина.

Характерным признаком художественного мира поэта является многочисленность и вариативность персонажных образов. Это объясняется его напряженным вниманием к человеку как онтологическому, историческому, социальному и этическому феномену. В силу того что человек в державинской поэзии неизменно оказывается вовлечен в процесс многообразного взаимодействия с окружающей его действительностью, он становится базовой аксиологической категорией авторского сознания Державина, и в этом смысле державинское творчество подлинно антропоцентрично.

Но человек чаще всего интересовал поэта не как отвлеченная умозрительная абстракция, а как непосредственный субъект житнетворческой деятельности. Постепенно это приводит к тому, что субъектные интенции приобретают доминантный характер в структуре его собственного художественного сознания и максимально активизируют процесс творческой авторефлексии, выразившийся на практике в актуализации категории лирического героя как одной из ведущих форм авторского опосредования.

С другой стороны, эти субъектные интенции проецируются и на систему персонажных образов, которые возникают как результат творческого соотношения общих, видовых представлений о человеке с конкретными жизненными прототипами. Именно поэтому эти образы, как правило, персонифицированы, социально-психологически и событийно мотивированы, а характером авторского отношения к ним определяется мера их субъектной активности

или условности.

Перед Державиным, остро ощущавшим процессы исторической динамики, стояла задача постижения логики самоопределения человека в условиях бурных исторических коллизий, а осознание себя непосредственным участником эпохи великих исторических сдвигов налагало обязательство адекватно запечатлеть эту героическую эпоху в лицах (подтверждением чему служат его «Объяснения»). Будучи в жизни убежденным сторонником монархического правления и рассматривая самодержавную власть как единственно возможную форму государственного устройства в России, поэт создал масштабные поэтические портреты современных ему императоров, связывая с каждым из них собственные идеальные представления о персональном выражении принципа общественного блага. Эти портреты существенно скорректированы опытом личного общения поэта с их прототипами. Однако этический максимализм Державина был источником противоречия между идеалом государя и его образным воплощением, и чем более сокращалась дистанция между поэтом и конкретным венценосным прототипом во внеэстетической реальности, тем более она увеличивалась между автором и героем в сфере эстетического взаимодействия. Идеал монарха как гаранта национальных интересов, сформировавшийся еще в недрах просветительской идеологии, оставался для Державина незыблемым на протяжении всего его творчества и последовательно был реализован поэтическими средствами в различных его содержательных модификациях: «податель счастья» (Екатерина), «защитник законов» (Павел), «спаситель» (Александр). По мере развития каждого из этих персонажных образов в их поэтической структуре наблюдается угасание субъектной (сюжетообразующей) активности и возрастание меры риторической условности, что само по себе свидетельствует о снижении авторского интереса к объекту поэтического изображения и разочаровании в личных качествах его прототипа.

Взаимодействие автора и героя в данном случае осуществлялось преимущественно в эстетической сфере, которая соотносится с внеэстетическим контекстом лишь на уровне ситуативных аналогий. В результате сложившееся в сознании Державина противоречие между должным и сущим, между поэтическим образом и его реальным аналогом, между идеей и ее воплощением получило свое разрешение посредством авторского мифотворчества поэта.

В **параграфе 4.2. «Образ героя Отечества»** на материале художественной рецепции личности А.В. Суворова представлены этапы формирования ценностной авторской позиции Державина в контексте идеи общественного блага.

В поле зрения поэта находились многие современные ему государственные деятели, полководцы, деятели культуры и искусства, с которыми он также связывал мысль о величии и процветании России. За долгие годы творческой деятельности Державину удалось создать целую галерею поэтических портретов талантливых военачальников (А.И. Бибикова, И.И. Михельсона, Г.А. Потемкина, П.А. Румянцева, Н.В. Репнина, М.И. Кутузова и др.), с мно-

гими из которых поэт был знаком лично. Особое место в этом ряду занимает А.В. Суворов, в чьем образе идеал самоотверженного государственного служения совпал с высокими этическими качествами, присущими прототипу.

Долгие годы Державин напряженно искал своего «героя». В свою очередь сам Суворов нуждался в собственном певце-летописце, способном достойно увековечить его славные победы и в то же время достоверно передать потомкам те черты его личности, которыми он так дорожил и которые активно и целенаправленно в себе культивировал. Это единство устремлений поэта и полководца нашло выражение в довольно объемном корпусе (более 20 ед.) лирических стихотворений, написанных Державиным в 1790–1800-е годы в разных жанрах (ода, песнь, надпись, эпитафия и др.) и в совокупности составляющих объемный поэтический портрет Суворова.

Отталкиваясь от традиционных образно-риторических клише, прочно вошедших в арсенал пиндарической оды («На взятие Измаила» 1790, «На взятие Варшавы» 1794 и др.), при создании образа Суворова Державин постепенно приходит к принципу единства характерологических противоположностей, когда набор отдельно взятых видимых логических несоответствий в единой связи образует логику иного, более высокого порядка, внешне кажущуюся парадоксальной («Суворову на пребывание его в Таврическом дворце» 1795, «Орел» 1799, «На победы в Италии» 1799, «На переход Альпийских гор» 1799 и др.). По мысли автора, подлинная сущность героя как раз и выражается в том, что его поступки обусловлены не внешней стереотипной нормой, а являются результатом упорного духовного подвижничества и нравственного самоотречения, нацеленного на созидательное преобразование себя и мира. Эта тенденция достигает своего апогея в стихотворении «Снигирь» (1800), где Державин стремится освободить образ Суворова от всего того, что способствовало бы его абстрагированию от того реального прототипа, которого он знал лично и которого желал запечатлеть в сознании читателя.

Так, в процессе создания образа великого полководца, преодолевая барьеры литературной этикетности, поэт двигался в направлении от риторической схемы к правде жизненного факта, от условностей жанрового канона к диалектическому единству противоречивых ощущений бытия, что в целом отражает общую логику развития его авторского сознания. Именно в образе Суворова Державиным был обретен искомый ракурс изображения национального героя, сосредоточившего в себе основные характеристики бытия русского человека на определенном этапе его культурно-исторического развития.

В **параграфе 4.3. «Авторские маски Державина»** дается подробный анализ субъектно-ролевых амплуа, актуализированных поэтом в разные периоды его творчества и служащие различными формами опосредования его авторского сознания.

В лирике Державина отчетливо выделяется четыре основных тематических блока («монаршие добродетели», «величие и мудрость Творца», «победы русского оружия», «любовь»), каждому из которых соответствует свой жанровый код и особое авторское амплуа с относительно устойчивым типом

субъектной организации, ракурсом мировидения, системой эстетических ориентиров и т.п. Каждое из этих амплуа не противоречит остальным, а специфически их корректирует, уточняет, вступает в отношения взаимодействия и взаимодополнения, создавая в совокупности объемный и многоликий образ автора. Данный феномен авторской поливалентности в поэзии Державина следует расценивать как непосредственный факт культуры эпохи Просвещения, которой была присуща тяга к театральности.

Мурза – это образно-игровая форма бытования лирического субъекта в ряде одических текстов Державина, посвященных Екатерине II. Эта поэтическая маска была актуализирована с целью сокращения одической дистанции между автором и адресатом для эффективной постановки широкого спектра просветительских проблем, волновавших Державина в 1780 – начале 1790-х годов (сущность монархического правления, ответственность власти перед народом, роль закона в жизни общества, этические и духовные приоритеты человека и др.). Посредством этой авторской маски впервые в русской поэзии одический субъект оказался не отвлечен от конкретной личности, а вполне определенно персонифицирован и индивидуально-психологически маркирован. Несмотря на то, что Мурза явлен в иноконфессиональном ореоле, т.е. как «этнически другой», он основательно вписан в русский национальный контекст и наделен чертами национального характера. Чувство воодушевления, которое испытывает Мурза, обнаруживая «души богатства» Фелицы, бескорыстно по своей сути. В равной степени ему доступно наслаждение от созерцания красоты душевной и красоты природной. Эстетическое воодушевление Мурзы последовательно усиливается от текста к тексту («Фелица» – «Благодарность Фелице» – «Видение мурзы» – «Изображение Фелицы»), а вместе с ним крепнет его осознание себя как поэта, призванного «в шутках правду возвестить» и передать образ воплощенного совершенства «будущим векам».

Пророк. Идея пророческого призвания и высокой миссии поэта не просто была воспринята Державиным, но постепенно стала его литературным кредо и определяющим принципом творческой деятельности. Особую роль в формировании данного авторского амплуа сыграло обращение Державина к жанру стихотворного переложения псалмов. В отличие от предшественников (В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова и др.), стремившихся дать «правильное» понимание Псалтыри, Державин воспринимает и перелагает псаломный текст личностно, субъектно-ценностно, вживается в его содержательную суть. Часто в псалмах Державин находил точные и ясные ответы на сложные мировоззренческие вопросы. Под их влиянием в сознании Державина сформировалась определенная поведенческая модель – праведника, бесстрашного и бескомпромиссного поборника истины, – которая во многом определила его позицию на поприще государственной деятельности, в быту и в творчестве.

Проповеднический пафос, имманентно присущий русской литературе в целом, в творчестве Державина приобретает характер одного из магистральных факторов. Его лирический субъект ясно осознает себя поэтом, обладаю-

щим знанием сокровенных тайн бытия, уполномоченным транслировать Высшую истину и принципиально оговаривает свою проповедническую миссию. Во многих поэтических текстах («На тщету земной славы», 1795; «Бессмертие души», 1797; «Издателю моих песней», 1808 и др.) он неизменно акцентирует внимание читателя на Божественном источнике своих вдохновенных высказываний. Из общего контекста этих сочинений явствует, что «небесную истину» поэт получает в результате непосредственного контакта со Всевышним, предстающим в виде различных его манифестаций. Чаще всего этот контакт осуществляется визуальным путем. Именно благодаря особой харизме, которой, подобно пророку, вдохновенный поэт наделяется Свыше, и приобретает некое сакральное зрение, позволяющее ему видеть не поверхностную, внешнюю, а ментальную суть вещей.

Бард. Державин оказался в числе первых русских поэтов, кто откликнулся на общеевропейское движение оссианизма и активно вступил с ним в диалог. Его интерес к «северной мифологии» был подготовлен знакомством с сочинением П.А. Малле «Введение в историю датскую», которое было в поле пристального внимания членов «львовского» кружка. Сама общественно-политическая ситуация в России конца 1780-х–1790-х годов (войны с Турцией, Швецией, Польшей, Францией) сформировала исключительно благоприятный контекст для развития поэтического оссианизма. И Державин, подобно легендарному Оссиану, вдохновенно принялся за поэтическую летопись ее славных побед и увековечение ее героев («На взятие Измаила», «Водопад», «На взятие Варшавы», «На победы в Италии», «На переход Альпийских гор» и др.). Сознательно отказавшись от скандинавско-кельтских «прививок» на древо русской культуры, он осваивал ее, так сказать, путем проникновения, вживания в саму ее сущность. Державин предпринял решительную попытку взглянуть на мир героических сказаний не со стороны, взором внешнего наблюдателя-переводчика, а как бы изнутри – глазами его жителя, сопричастного событиям его величественной повседневности, призванного их воспеть и увековечить в памяти потомков. Причем именно благодаря подчеркнутой авторской позиции сопричастности, личной заинтересованности этот экзотический мир древнего эпоса неожиданно оказался «своим», узнаваемым, русским, коренным образом связанным с самими основами национального бытия.

Русский Анакреонт. В предисловии к сборнику «Анакреонтические песни» (1804) Державин указывает на то, что он ставит перед собой задачу создания русской анакреонтеи, ощущая себя полноправным наследником великой античной культуры и воспитывая в читателе живое чувство непосредственной причастности к ее непреходящим этическим и эстетическим ценностям. Иногда в стремлении преодолеть историческую дистанцию, разделяющую древнюю античную и современную русскую культуры, он сводит воедино мифологические персоналии античного и славянского пантеона в пределах одного поэтического текста. В соответствии с принципами анакреонтической поэтики, лирический субъект «Анакреонтических песен» пребывает в идил-

лической атмосфере вечной весны, радости, праздника жизни. Подобно Анакреонту, он оказывается то участником любовных походов («Фалконетов Купидон»), то восторженно воспламеняется от созерцания облика юной красавицы («Параше»), то, будучи пораженным меткой стрелой Эроса, испытывает муки сладостной истомы («Купидон»). Вместе с тем, осознавая свой статус преемника, Русский Анакреонт вовсе не стремится стать двойником Теосского, а ощущает себя вполне самостоятельной фигурой. Он гордится своим русско-татарским происхождением и желает, чтобы в памяти потомков черты его национального характера запечатлелись со всей очевидностью («Тончию»). Свой опыт контакта с античной древностью Державин превращает в увлекательную поэтическую игру, в которой любая фикция обретает уровень вполне объективной творческой реальности. Условия и правила этой мифопоэтической игры поэт приоткрывает в стихотворении «Тишина», где «забавное» путешествие вослед «певцу тиискому» мотивируется не просто процедурой формального переодевания в его костюм, а оказывается связанным с личным приобщением автора к основным элементам системы его жизненных ценностей (любовь, застолье, поэзия). Это приводит к тому, что условно-авторское переживание анакреонтического контекста («на бумаге») перерастает в безусловное бытие поэта в сфере культуры, не ограниченной ни временными, ни пространственными рамками: «Я пою, – Пинд стала Званка, / Совосплещут музы мне; / Возгремела балалайка, / И я славен в тишине!» (II, 368).

Несмотря на очевидную типологическую неоднородность державинских ролевых амплуа (Мурза, Пророк, Бард, Анакреонт), цель их общая – сформировать в сознании потомков образ вдохновенного поэта, чье бескорыстное творчество служит высшей цели – трансляции Истины. Не замыкаясь в какой-то одной поэтической сфере, исключаящей любой иной угол зрения на жизнь, Державин стремился к выражению средствами поэтического слова идеи полноты и многообразия бытия, художественно освоенного и эстетически преображенного. При этом авторские маски в его творческой практике возникали не последовательно, а бытовали, так сказать, в режиме взаимодействия и взаимодополнения. Синтез различных поэтических амплуа и составил одну из важнейших особенностей авторской индивидуальности Державина-лирика.

В **Заключении** подводятся итоги проведенного исследования и, в частности, отмечается, что Г.Р. Державин – ключевая фигура завершающего этапа русского Просвещения, в которой оказались сфокусированы основные закономерности бытия художественной культуры современной ему эпохи. Он не только чутко реагировал и живо откликался на художественные призывы своего времени, но и во многом предопределил целый ряд наиболее продуктивных векторов творческого развития русского искусства данного периода.

Представленные в диссертации результаты исследования авторского сознания Г.Р. Державина, имеющие серьезное теоретическое обоснование и опирающиеся на богатый эмпирический материал, открывают новые перспекти-

вы в изучении форм лирической субъектности, жанровой динамики и междисциплинарного взаимодействия различных видов искусства на рубеже XVIII – XIX веков.

Основное содержание диссертации отражено в следующих работах:

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ

1. Ларкович, Д. В. Стихотворение Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская»: опыт целостного анализа [Текст] / Д. В. Ларкович // Литература в школе. – 2007. – № 11. – С. 4–7.
2. Ларкович, Д. В. Жанровая динамика «траурной» оды Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2009. – № 3 (65). – С. 123–137.
3. Ларкович, Д. В. Поэтический «профетизм» и «экзегезис» Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Религиоведение. – 2009. – № 3. – С. 155–163.
4. Ларкович, Д. В. Экфрасис и проблема творческой интермедиальности в поэзии Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Искусство и образование. – 2010. № 1 (63). – С. 42–55.
5. Ларкович, Д. В. Державин и Суворов: творческое взаимодействие автора и героя [Текст] / Д. В. Ларкович // Русская литература. – 2010. – № 3. – С. 62–73.
6. Ларкович, Д. В. Г. Р. Державин и пути становления русской оперы [Текст] / Д. В. Ларкович // Музыковедение. – 2011. – № 1. – С. 2–7.
7. Ларкович, Д. В. Становление авторского сознания Г. Р. Державина и сумароковская поэтическая традиция [Текст] / Д. В. Ларкович // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2011. – Вып. 3 (15). – С. 121–129.
8. Ларкович, Д. В. Авторские маски в поэтической системе Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2011. – 2 (13). – С. 79–86.

Монографии и учебные пособия

9. Ларкович, Д. В. Г. Р. Державин и художественная культура его времени: формирование индивидуального авторского сознания [Текст] / Д. В. Ларкович. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 344 с.
10. Русская литература XIX века в критических оценках и суждениях. Хрестоматия литературно-критических материалов : В 2-х ч. [Текст] / Сост. Д. В. Ларкович. – Сургут : РИО СурГПИ, 2001. – 104+193 с.

11. *Ларкович, Д. В.* История русской литературы XIX века : учебно-методическое пособие для студентов специальности «Русский язык и литература» [Текст] / Д. В. Ларкович. – Сургут : РИО СурГПИ, 2004. – 109 с.

Другие публикации

12. *Ларкович, Д. В.* Концепт судьбы в литературе русского Просвещения [Текст] / Д. В. Ларкович // От текста к контексту : Сб. научн. ст. – Омск : Изд-во ОмГПУ, 1998. – С. 143–149.

13. *Ларкович, Д. В.* Поэтический миф об Александре I в контексте русского одотворчества 1801 года [Текст] / Д. В. Ларкович // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2 : Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск : Ин-т филол. СО РАН, 1998. – С. 111–121.

14. *Ларкович, Д. В.* Александровский цикл Г. Р. Державина в ракурсе мифориторики [Текст] / Д. В. Ларкович // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 4 : Интерпретация текста : Сюжет и мотив. – Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001. – С. 63–76.

15. *Ларкович, Д. В.* Магистральный сюжет русской трагедии XVIII века [Текст] / Д. В. Ларкович // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5 : Сюжеты и мотивы русской литературы. – Новосибирск : Изд-во НГУ, 2002. – С. 37–52.

16. *Ларкович, Д. В.* Жанровая структура русской эпиграммы [Текст] / Д. В. Ларкович // Самобытность таланта (о творческой индивидуальности писателя). Вып. 4. – Сургут : РИО СурГПИ, 2002. – С. 4–11.

17. *Ларкович, Д. В.* Жанровый канон и индивидуальный поэтический ритм [Текст] / Д. В. Ларкович // Святоотеческие традиции в русской литературе. Ч. II : Русская литература как культурный феномен. – Омск : Вариант–Омск, 2005. – С. 28–34.

18. *Ларкович, Д. В.* Миф о Прометее как метасюжет русской трагедии XVIII века [Текст] / Д. В. Ларкович // Семантическое поле культуры : генетические связи, типологические параллели, творческие диалоги. – Омск : Изд-во ОмГТУ, 2005. – С. 64–70.

19. *Ларкович, Д. В.* Трансформация змееборческих сюжетов в поэзии Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Самобытность таланта (творческая индивидуальность писателя в контексте литературной традиции). Вып. 4. – Сургут : РИО СурГПУ, 2006. – С. 5–21.

20. *Ларкович, Д. В.* Идеи французских энциклопедистов в тобольском журнале конца XVIII века «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей» [Текст] / Д. В. Ларкович // Литература Урала : история и современность. Вып. 2. – Екатеринбург : УрО РАН; Союз писателей, 2006. – С. 200–207.

21. *Ларкович, Д. В.* Мотив змееборства в лирике Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Дергачевские чтения–2006 : Русская литература : национальное развитие и региональные особенности. В 2 т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та; Союз писателей, 2007. – Т. 1. – С. 149–158.
22. *Ларкович, Д. В.* Г. Р. Державин и П. П. Сумароков: К вопросу о творческих контактах [Текст] / Д. В. Ларкович // Г. Р. Державин и его время. Вып. 3. – СПб. : ЛЕМА, 2007. – С. 65–79.
23. *Ларкович, Д. В.* Формирование авторского сознания Г. Р. Державина в стихотворениях периода пугачевского бунта [Текст] / Д. В. Ларкович // Литература Урала : история и современность. Вып. 3. В 2 т. Т. 1. – Екатеринбург : УрО РАН; Союз писателей, 2007. – С. 170–182.
24. *Ларкович, Д. В.* Черты жанрового синтеза в лирике Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Мировоззрение славян и взаимодействие культур. – Ханты-Мансийск : Инф.-издат. центр, 2007. – С. 190–199.
25. *Ларкович, Д. В.* Пугачевский бунт в лирическом осмыслении Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Оренбургский край. Архивные документы. Материалы. Исследования. Вып. 4. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2008. – С. 90–103.
26. *Ларкович, Д. В.* Профетическая стратегия Г. Р. Державина-лирика [Текст] / Д. В. Ларкович // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2009. № 2 (5). – С. 52–67.
27. *Ларкович, Д. В.* Логика развития жанра «траурной» оды Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Русская классика : динамика художественных систем. Вып. 3. – Екатеринбург : УрГПУ; РОПРИЯЛ; Уро РАО; Словесник, 2009. – С. 81–102.
28. *Ларкович, Д. В.* Державинские страницы пермского текста (опера «Рудокопы») [Текст] / Д. В. Ларкович // Литература Урала : история и современность. Вып. 5 : Национальные образы мира в региональной проекции. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. – С. 215–223.
29. *Ларкович, Д. В.* Идеи Э. Сведенборга в поэтической рецепции Г. Р. Державина (опыт историко-культурного комментария) [Текст] / Д. В. Ларкович // Г. Р. Державин и его время. Вып. 6. – СПб. : ВИРД, 2010. – С. 75–86.
30. *Ларкович, Д. В.* Державин и Гердер [Текст] / Д. В. Ларкович // Г. Р. Державин и его время. Вып. 7. – СПб. : ВИРД, 2011. – С. 10–29.
31. *Ларкович, Д. В.* Мысли Ф. Бэкона и «Мысли мои» Г. Р. Державина [Текст] / Д. В. Ларкович // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 15. – СПб. ; Самара : Ас Гард, 2011. – С. 313–324.